Emancipar los discursos

Medios de comunicación y género

Rodrigo Bazán
Allison Magali Cruz Aparicio
Oscar Marcos Escobar Contla
Diana Laura García L.
Lilia González Ortiz
Alan Hernández
Patricia Ibáñez
Yaretzi de Jesús Moreno
Minerva Juárez Cruz
María Sinaí Nájera Bahena

Piedra Bezoar

Emancipar los discursos

Medios de comunicación y género

Rodrigo Bazán
Allison Magali Cruz Aparicio
Oscar Marcos Escobar Contla
Diana Laura García L.
Lilia González Ortiz
Alan Hernández
Patricia Ibáñez
Yaretzi de Jesús Moreno
Minerva Juárez Cruz
María Sinaí Nájera Bahena

Piedra Bezoar

Emancipar los discursos
Medios de comunicación y género

Fictocrítica

Rodrigo Bazán · Allison Magali Cruz Aparicio · Oscar Marcos Escobar Contla · Diana Laura García L. · Lilia González Ortiz · Alan Hernández · Patricia Ibáñez · Yaretzi de Jesús Moreno · Minerva Juárez Cruz · María Sinaí Nájera Bahena

Emancipar los discursos
Medios de comunicación y género

Piedra Bezoar

Primera edición: Editorial Piedra Bezoar, 2021
Colección: Fictocrítica
Título: *Emancipar los discursos. Medios de comunicación y género*
Autorxs: Rodrigo Bazán · Allison Magali Cruz Aparicio · Oscar Marcos Escobar Contla · Diana Laura García L. · Lilia González Ortiz · Alan Hernández · Patricia Ibáñez · Yaretzi de Jesús Moreno · Minerva Juárez Cruz · María Sinaí Nájera Bahena

Emancipar los discursos. Medios de comunicación y género está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0).

Usted es libre de:

- Compartir. Copiar y redistribuir la obra.
- Adaptar. Remezclar, transformar y crear a partir de la obra, aun con fines comerciales.

Bajo los siguientes términos:

- Atribución. Debe reconocer los créditos de la obra de manera adecuada e indicar si ha realizado cambios (pero no de una forma que sugiera que tiene el apoyo de lxs autorxs o de la editorial).
- CompartirIgual. Si mezcla, transforma o crea nuevo material a partir de esta obra, podrá distribuir su contribución siempre y cuando utilice la misma licencia que la obra original.
- No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otrxs hacer cualquier uso permitido por la licencia.
- Esta licencia no contempla otros derechos relativos a publicidad, privacidad o derechos morales.

Compilación y prólogo: Rodrigo Bazán
Nota introductoria: Haydeé Salmones
Edición: Mauricio del Olmo

Diseño y programación: Haydeé Salmones
edicionesbezoar@gmail.com
www.piedrabezoar.com

Índice de contenido

1. Nota introductoria
2. Decíamos ayer… continuidad & esfuerzo(s) colectivo(s)
3. El género en la lírica: de la reproducción a la reapropiación del discurso
4. La cosificación de la figura femenina en el uso de la metáfora “muñeca” dentro de las canciones “Tu muñeca”, “Muñeca rota” y “No soy una muñeca”
5. Estereotipos femeninos en el reggaetón actual
6. Jaguai en mil canciones: reguetón, “amor” romántico y discurso(s) tóxico(s)
7. La bestia celosa: representación de la violencia contra la mujer en dos canciones de hip-hop
8. Gloria Trevi: el feminicidio que siempre habías soñado
9. La banalización: un ejercicio de violencia de género
10. La obsesión y el acoso como discurso romántico
11. Reproducción de los roles de género en los medios audiovisuales. Un análisis de la publicidad televisiva
12. Reflexión y análisis sobre género y cuerpo de la figura de maestra de preescolar en un capítulo de Aprende en Casa II
13. Bibliografía

Nota introductoria

Cuando publicamos *La borradura de la letra*, no sabíamos que iba a convertirse en el primero de una serie de cuadernillos emergidos de los diplomados sobre género, lírica popular y medios de comunicación impartidos en la UAEM. Sin embargo, pese a que el origen y la hechura de este libro pueden parecer los mismos que los del volumen anterior, me gustaría anotar dos diferencias que justifican tanto la elección del título como el orden de los textos aquí incluidos.

La primera es la diversificación de los discursos analizados; debido a la temática del diplomado, los y las autoras centraron su atención ya no sólo en letras de canciones o videos musicales, sino que analizaron también la narrativa de los comerciales e incluso la de los programas del Estado para la enseñanza a distancia.

La segunda diferencia es que, si el primer libro versó sobre la violencia contra las mujeres retratada y reforzada por los discursos musicales, este segundo volumen aborda, en conjunto, la producción y el consumo de productos culturales que validan las opresiones dentro del sistema patriarcal, así como la existencia de un contra discurso que toma fuerza en los medios de comunicación. Los temas son diversos: la construcción de estereotipos femeninos (y masculinos), la trampa del amor romántico, la violencia contra las mujeres, el poder de los medios de comunicación para la conformación de nuestras identidades, el surgimiento de nuevos discursos en los productos realizados por mujeres...

Me parece importante enfatizar que los ensayos de este volumen fueron generados en un espacio universitario porque su escritura documenta otro fenómeno que ocurre actualmente al interior de las instituciones académicas: la institucionalización de los conceptos y las herramientas que utiliza la crítica feminista y la ginocrítica —presentes desde hace ya varias décadas en los espacios generadores de conocimiento, aunque relegados a la otredad—. La proliferación de cursos en los recintos universitarios que, directa o indirectamente, incluyen temas sobre género y feminismo, evidencia, por un lado, el genuino interés de quienes habitamos la academia en discutir con perspectiva de género la producción y el consumo de objetos culturales; por otro lado, nos delega la responsabilidad de cuestionarnos qué teóricas estamos leyendo y recomendando, desde dónde las estamos leyendo, cómo estamos aplicando los conceptos para el análisis de los fenómenos de nuestra época; en resumen, qué discursos estamos enseñando.

Dado que el diplomado que dio origen al libro es formativo, cabe aclarar que este libro reúne tanto personas cuyas trayectorias académicas y de vida han transitado por los estudios de género, como a personas que no son especialistas en el tema. Por lo tanto, nuestra intención principal es compilar las reflexiones y los testimonios de un grupo diverso, formado por profesionistas de diferentes áreas y con gustos musicales disímiles, que se enfrentan a la tarea de cuestionar los productos culturales que consumen.

El armado final del índice estuvo en mis manos y refleja, por lo tanto, la lectura que hice del conjunto de ensayos. En un primer grupo, coloqué aquéllos que se preguntan cómo está evolucionando el discurso de los productos culturales frente a la concientización en materia de género. En este primer grupo están incluidos las reflexiones sobre la participación de las mujeres en la producción de contra discursos: Yaretzi de Jesús Moreno resalta la labor de denuncia presente en las canciones de Chocolate Remix;

Minerva Juárez Cruz registra el uso de la metáfora "muñeca" en tres canciones de los ochenta y observa cómo se vuelve poco operativa ante la negativa de la cantautora Rocío Banquells a identificarse con ella; Allison Magali Cruz Aparicio hace hincapié en la reformulación de los estereotipos femeninos a partir del raggaetón en voces de mujeres; Rodrigo Bazán explora las "respuestas" a "Hawái" como reescrituras reaccionarias. Resulta interesante —y sintomático— observar que esta reapropiación y transformación de los discursos viene de la mano de artistas mujeres. Como lo resume Cruz Aparicio, son "mujeres que hablan de sí".

Un segundo grupo de textos se enfoca en los discursos que utilizan la violencia contra las mujeres para fabular. María Sinaí Nájera Bahena se pregunta cómo cambia nuestra recepción frente a las canciones de hip hop que normalizan esta violencia *versus* aquéllas que se construyen como denuncia; Alan Hernández analiza un performance de Gloria Trevi que, pese a enunciarse como una proclama en contra de la violencia de género, termina por perpetuar este comportamiento; Diana Laura García L. disecciona un video de Los Tres que banaliza y hace apología del feminicidio; Lilia González Ortiz retoma una canción de Fernando Delgadillo y su recepción entre usuarios de YouTube para desarmar la violencia disfrazada de discurso amoroso.

Un último grupo de ensayos versa sobre la transmisión de los roles de género en los medios de comunicación. Oscar Marcos Escobar Contla hace un análisis de tres videos promocionales que dictan cánones de belleza, domesticidad e hipersexualización de las mujeres. Finalmente, Patricia Ibáñez reflexiona, a partir del programa *Aprende en Casa*, cómo el Estado (precisamente a partir de su Secretaría de Educación) participa en el control de nuestras corporalidades.

El libro también plantea la pregunta de qué hacer con los discursos que perpetúan los estereotipos de género o hacen una apología de la violencia contra las mujeres. Algunas propuestas parten de la desarticulación de los discursos mediante el análisis de los productos culturales, del señalamiento y el cuestionamiento de sus contenidos. Otras ponen en duda el alcance de la "cultura de la cancelación" frente a un problema más bien sistemático. Se observa también que la creación de nuevos estereotipos, la reasignación de los roles y la formación de nuevas identidades no puede operar sin la modificación de las relaciones de poder. Se discute la responsabilidad individual y la responsabilidad de las instituciones para modificar los sistemas de opresión. Se ensaya si la recepción masiva de ciertos géneros musicales puede ser utilizada para contrarrestar el problema. Asimismo, se enfatiza en los esfuerzos por modificar las prácticas discriminatorias, violentas y de explotación que se extienden al interior de la industria del entretenimiento.

En conjunto, los y las autoras del libro se preguntan qué pasaría si hiciéramos una crítica consciente de los productos que consumimos, si los discursos que nos educan masivamente fueran otros, es decir, si el discurso de denuncia contra la violencia y el de la deconstrucción de los roles de género y del amor romántico prevalecieran... El título *Emancipar los discursos. Medios de comunicación y género* responde al posicionamiento de la mayoría de los y las autoras aquí compiladas: ya sea que comenten, interpreten o analicen un producto, el grupo parece coincidir en la existencia de una "transición" en la producción y recepción de la cultura. Evidentemente, los discursos están cambiando; las nuevas generaciones están siendo educadas con una perspectiva menos opresiva y violenta sobre el deber ser. O al menos eso es lo que nos gustaría pensar. Que las estructuras, frente a la acción colectiva e individual, pueden ser

modificadas. Sin embargo, como también lo advierten los y las autoras de estos ensayos, no puede perderse de vista la mercantilización del "consume productos hechos por mujeres" y la apropiación que hace el capitalismo de las luchas feministas.

Llamar este libro *Emancipar los discursos* también es una forma de reconocer la capacidad de sus autores y autoras para cuestionar los discursos; un reconocimiento a la labor colectiva de quienes participaron en el diplomado y utilizaron las herramientas que recibieron para desarticular las canciones, videos, imaginarios que han formado parte de su educación social y cultural. Finalmente, el título sintetiza su esperanza de que es posible reconstruir-reinventar nuestro consumo de objetos culturales.

Ojalá que este libro sume a la libertad y la rabia.

HAYDEÉ SALMONES

Para *La borradura de la letra*, creamos una *playlist* colectiva en Spotify. Queremos saber qué música los y las acompaña, qué canciones han encontrado para denunciar la violencia de género, qué letras son una reflexión sobre los roles y los prejuicios. Pueden enviarnos sus sugerencias a través de cualquiera de nuestras redes sociales.

Decíamos ayer… continuidad & esfuerzo(s) colectivo(s)

¿Qué ha pasado desde la última vez, en diciembre del 2019, cuando en Bezoar terminaban/mos el “primer” volumen de *La borradura de la letra. Lírica popular y género* —este ahora par de libros que quiere ser colección y proyecto largo—? Ningunx imaginaba lo que seguiría. Después pasó casi todo; montones de cosas, cuando menos. Algunas evidentes como la pandemia y el encierro del último año y medio —¿o, digamos, 63 domingos desde marzo 22 del 2020?—. Otras quizá menos mundiales como la necesidad de que el presidente de México supiera qué es el *pacto patriarcal* y por qué es urgente y necesario romperlo.

Las autoras de *La borradura de la letra* organizaron, también, una presentación del libro que fue cambiando de fecha a lo largo del año hasta que, por fin, ocurrió el 15 de febrero de 2021. Se puede ver el video y descubrir que por el camino hicieron alianzas con funcionarias universitarias, por ejemplo. O que la Universidad Autónoma del Estado de Morelos —que al encerrarnos atravesaba una crisis fortísima porque no daba seguimiento a las denuncias— generó en poco menos de un año una política de “atención” a la violencia de género que busca castigarla cuando ocurre y, cuando no, prevenirla, re.educarnos. Hubo también otro diplomado y en él un módulo sobre lírica pop y género —se desarrollaba, de hecho, la misma semana en que ocurrieron la presentación del libro y una ponencia que después se repitió como conferencia en otro espacio— pero esta vez fue de lejos; y a pesar de lo que esa tarde se dijo en algún

discurso (16:30-21’), todas las discusiones se tejieron con perspectiva(s) de género.

Por nuestra parte, quienes dialogábamos en el no.salón de clase volvimos a ser un grupo variopinto: 1 egresada de Antropología, 8 egresadxs de Filosofía, 4 de Gestión Intercultural, 7 de Letras, 4 de Historia y una profesora de la Facultad de Ciencias Químicas. Igualmente importantes son quienes estuvieron sin estar, por todo lo que sus textos y opiniones aportaron: la Dra. Tania Galaviz Armenta, interlocutora brillante, con quien tuve muchas ricas discusiones, por ejemplo y entre otras cosas,[1] sobre la lista de materiales que era necesario acercar a lxs estudiantes y cuya conferencia “Análisis sistémico del género y su código” (Universidad de Guadalajara, diciembre 9 del 2020) convendrá hacer punto de partida para nuestras reflexiones por venir. E igualmente (pero quizá, *sobre todo*) guía generosa que me puso en las manos un manual *pop* de desasnamiento para machos psicoanalizados: *Las mujeres que luchan se encuentran*, de Catalina Ruiz Navarro, y me pasó un video de Beatriz Luengo que dio origen a la conferencia que incluyo en este tomo.

Hay que agradecer, entonces, que estuvieran también Gabriela Nava (tan siempre añorada) y lxs hermanxs Laura y Eduardo Viñuela; que pudiéramos leer ese estudio inaugural de Mariana Masera que hoy me parece un clásico; que re.visitáramos cosas que escribió bell hooks y ellxs no habían leído (todavía).

Es de festejarse que todxs ellxs tuvieran una opinión propia y la entereza para exponerla y defenderla incluso cuando, a la larga, faltara el tiempo para analizar todo lo implicado hasta alcanzar algún tipo de conclusión (*transitoria*, por supuesto) sobre lo que hoy llamamos “cultura de la cancelación”, sin saber hasta dónde es un eufemismo para no decir “censura” o una forma naciente de auto.regulación (al menos regulación

colectiva de espacios comunes) porque, por ejemplo y como discutimos entonces:

bajar del streaming a Jhonny Escutia se puede entender como

- un *atentado* contra su derecho a expresarse
- una precaución *mínima* contra un discurso que encomia el feminicidio
- una *concesión* de la plataforma a “lo políticamente correcto”
- alguna de las combinaciones a que den lugar las suposiciones previas

mientras considerar la opinión de los usuarios puede valer, a su vez, como

- una forma velada de salir a *cazar brujas* (que puede girar 180º y volverse contra quienes hoy la aprovechan)
- un *logro argumental* de quienes rechazan determinadas presencias en la red
- una *cortina de humo* para que la gente discuta ejemplos extremos sin poder percibir, por ello, la gravedad de las microviolencias naturalizadas
- toda combinación que derive de estos tres asertos

pero en todo caso no es un asunto que dependa de —o se resuelva con—

- discusiones *personales* entre veintisiete (o más) individuos
- un salto al vacío de la relatividad (*el gusto se rompe en géneros*) propuesto por quienes, en realidad, no querrían abordar el asunto
- la *descalificación moral* de quienes defiendan al cantante “porque es un locutor *real*”[2] o con cualquier otro argumento posible

- ni las posibilidades previas mezcladas a gusto de quien pretenda evadir o zanjar el tema de manera rápida porque, justamente, no es un asunto que pueda *resolverse* pronto

Pudimos observar, en cambio, y eso fue muy importante durante el ejercicio, quiénes, cómo y por qué rápidamente sentían/mos que se trataba de problemas *ad hominem* [en general, los varones del grupo]. E, igualmente, que no todo mundo tenía siempre la paciencia de explicar lo que una situación o una frase le hace sentir porque le parece que para todo mundo *debería* ser evidente [más de una compañera presente].

Se hizo patente, también, que en contextos informales como una discusión en clase se puede entrar en competencias absurdas para establecer "quién la pasa peor" y, en consecuencia, a quién asiste con mayor fuerza el "derecho de queja" en vez de centrarnos en cómo la violencia de género genera situaciones que nos lastiman a todxs y a todxs nos haría mucho bien modificar.

Y sin embargo —*y por fortuna*, como pasó con el libro anterior y esperamos que ocurra con éste— la reflexión colectiva deriva siempre en alianzas empáticas, espontáneas y circunstanciales nunca esperadas, las filias que lxs pensadorxs establecen con unas u otras teorías permite romper marcos prestablecidos o mostrar la utilidad de herramientas poco aprovechadas (porque no "están de moda"), y la elección de los objetos que cada unx piensa puede volver a sorprendernos si permanecemos dispuestxs al descubrimiento de una visión que no es la propia. Los diez textos que siguen buscan ser muestra de ello y, sin duda, dan testimonio de algunos otros procesos durante el diplomado y la posterior compilación:

- hay visiones, acercamientos, juicios que (generacionalmente) no comparto y justamente por eso están incluidos: porque mi opinión

personal no es un criterio de selección

- abundan los textos sobre reggaeton (son tres) y los que analizan discursos audiovisuales (cuatro más), sobre todo —¿y tristemente? ¿urgentemente? ¿inevitablemente?— los que tratan sobre las muchas violencias posibles contra las mujeres: con la brutalidad del feminicidio (en dos textos), la cosificación, el acoso y los maltratos doméstico y emocional; también como negación de su sexualidad o con la asignación de roles o reduciéndolas a una representación estereotipada de sí mismas (dos, de nuevo)
- hay aproximaciones lineales —análisis de objetos específicos— y otras multifactoriales:

    - sí: una canción, pero igualmente las declaraciones que antes de cantar se hacen en el video y lo que implican
    - sí: la pandemia y la educación a distancia, pero sobre todo qué aprende(rá)n lxs niñxs en función de cómo se les muestra que "deben ser" sus profesoras
    - sí: el éxito mundial de un cantante, pero cómo su discurso nos entrampa en relaciones de violencia emocional recurrente

- siete textos fueron escritos por mujeres
- escriben una antropóloga, un historiador, tres filósofxs, cinco letrerxs; no señalo las carreras de origen para que quien lee identifique enfoques disciplinares, si los hay o puede
- se discuten baladas de los 80, trova de los 90, pop de los 2000, hits con menos de un año y otros con poco más de seis; hay cantantes hasta ahora desconocidos para mí y que, probablemente, lxs autorxs mismxs hallaron mientras buscaban *ejemplos*
- la única música de baile que aparece es un *perreo* reggaetonero

El libro, pues, echará a andar como el que hicimos antes: acunado con el trabajo y el compromiso de Bezoar para distribuir textos que generen discusiones y nos hagan pensarnos de nuevo. De modo que, si tenemos el favor de tu lectura, lectora/ lector, aún podremos trabajar para otra vez definirnos —no de nuevo, sino *nuevxs*— como individuos y parejas; como tríos, colectivos, familias y muchedumbres; como hombres, mujeres, *como personas*.

Por segunda vez aportamos lo que podemos, lo que tenemos, lo que somos, lo que aprendemos; ojalá este rozarle los cantos al problema nos siga moviendo y nos lleve a nuevas sorpresas y complicidades, alianzas y compromisos con el trabajo como las que se nos fueron desvelando tras la última luna de la década pasada.

gracias, de corazón
RODRIGO BAZÁN
junio 9, 2021

El género en la lírica: de la reproducción a la reapropiación del discurso

YARETZI DE JESÚS MORENO

> El patriarcado durará hasta que las mujeres lo sostengamos con nuestras fantasías. La duración del patriarcado es directamente proporcional a nuestras fantasías patriarcales.
>
> Marcela Lagarde

El objeto de estudio del presente ensayo son un par de canciones: “Rosa pastel” de Belanova (2019) y “Ni una menos” de Chocolate Remix (2017), que analizaré con la finalidad de realizar un contraste entre ambos discursos en torno a la construcción de estereotipos de género relacionados al amor romántico y a las expectativas que éste conlleva; también me interesa analizar cómo hay una propuesta para evidenciar la violencia real que hay detrás del primer discurso —amor romántico—, cuáles son sus consecuencias y cómo podemos verlo reflejado en nuestra cultura. Seleccioné ambas canciones porque me permitirán hacer un cotejo entre el discurso lírico pop como un espejo de nuestra sociedad —Belanova— y el discurso lírico que transgrede y evidencia la violencia de género —Chocolate Remix—.

La música popular es un reflejo del cómo actuamos y pensamos colectivamente, en ella se manifiestan las estructuras que dan sustento a

nuestra cultura; es decir, cómo pensamos, cómo vemos y cómo nos relacionamos con lxs otrxs, de ahí la importancia y pertinencia de dar una mirada crítica al discurso en ambas canciones. Para el presente análisis, me apoyaré en algunas lecturas y planteamientos proporcionados y surgidos durante el módulo Lírica pop: discursos cotidianos, subterfugio patriarcal, del diplomado Estudios de Género, impartido por el Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales de la UAEM.

Para iniciar con el análisis correspondiente, considero pertinente compartir los siguientes versos de “Rosa pastel”:

Sí, yo quería ser esa mujer:
la madre de tus hijos.
Y juntos caminar hacia el altar,
directo hacia la muerte…

En la primera mitad de la estrofa, la locutora —en este caso de género femenino— está poniendo en evidencia lo que Alicia Pascual (2016) llama “amor romántico”, el cual debe entenderse como una construcción social que pone en juego roles de género bien marcados y definidos, lo que permite fortalecer la estructura patriarcal de la cual somos parte y sobre la que más adelante ahondaré. Pero ¿cómo lo logra? Es decir ¿cómo a través de ese discurso sustenta la violencia de género? Aquí es donde quiero hacer énfasis.

Los medios de comunicación, en este caso la lírica pop, se introducen en nosotrxs, en nuestro pensar, en nuestro actuar, de una manera tan discreta, podemos inclusive decir que *invisible*, tan sutil que nos impiden —a veces— reconocer que el mensaje verdadero es sumamente violento; en este caso, lo que “Rosa pastel” está evidenciando es la construcción del

deber ser de la mujer y del hombre —lo introduce en otra estrofa que añadiré más adelante— como sexo binario, complementario, como una única forma de *amar* y de *ser*: el amor romántico en toda su extensión.

Se nos ha enseñado a lo largo de nuestra vida que somos mitades, que estamos incompletxs, que somos insuficientes y por lo tanto estamos destinadxs a emprender una búsqueda incansable e inalcanzable por nuestra otra mitad, pero esa búsqueda está llena de sufrimiento, de ahí la idea de que tenemos que sufrir cuando amamos a alguien y, claro, que ese amor tiene que ser eterno —porque si no, no es *amor*—, como bien lo expresa el último verso: "directo hacia la muerte".

Cuando la locutora le dice al alocutario que estaba decidida a ser esa mujer, la madre de sus hijos, le está declarando que está dispuesta a *ser* de él, que será *suya* —de él— antes que de ella misma, que cumplirá los roles para renunciar a su propia identidad y así diluirse en ese otro, en el amor que complementa y que fusiona —pero que también mata—.

No sólo es el renunciar a una misma, al amor propio, sino declarar que ése otro tiene poder sobre ti, el cual se construye precisamente con el rol de esposo, proveedor económico, sustento de la familia, figura de autoridad frente a la mujer, la mujer maternal. Dentro de los estereotipos de género, el ser madre y esposa —cuidadora de ambas partes, claro— es lo que permite fortalecer el ideal de lo que es e implica *ser mujer*. Alicia Pascual (2016) cita a Giaconda Belli, quien lo llama la *mujer habitada*, aquélla que después de dar todo se ha quedado vacía (69).

Por otro lado, también está presente el rol de *lo masculino*. Los versos que dicen "Tú no eres aquel que prometió/ sería mi superhéroe" denotan una serie de estereotipos sobre el hombre fuerte, protector, independiente, que tiene autoridad, razón y poder. Esta idea del héroe me remite también a lo que Catalina Ruiz (2019b) cuestiona puntualmente en su capítulo

“¿Héroes o monstruos?”, en donde explica que la estructura misma va moldeando hombres *normales*, que cumplen con los estereotipos anteriormente mencionados, pero que de igual manera son potenciales agresores porque la reafirmación que se necesita para el cumplimiento de ese *deber ser masculino* radica en ejercer el poder sobre el/la otrx a costa de lo que sea y así seguir perpetuando la estructura patriarcal.

En “Rosa pastel” también encontramos este fragmento:

¿Y dónde quedó ese botón
que lleva a la felicidad?
Luna de miel, rosa pastel,
clichés y tonterías

Esta imagen que se nos ha *vendido* y que felizmente hemos *comprado* no es más que la propia reproducción de aquello que nos mantiene sometidxs y violentadxs, a todxs, no solamente a las mujeres, pues la concepción del amor romántico es universal. Ya dentro del *juego*, las reglas y actitudes permitidas varían según el rol a desempeñar.

Es importante observar que, al final, la locutora afirma “saber” que todo es un montaje del amor romántico, que no es más que un “cliché” y una “tontería”, pero aun así pareciera herida, lastimada por ese amor que le ha fallado; no cuestiona ni renuncia a ese lenguaje del amor, sino que reprocha a esa persona que le falló, cuando lo que falla es la construcción misma del amor, precisamente porque es una estructura tan *invisible* que ni siquiera se cuestiona porque se da por hecho.

Pienso un poco en el momento en el que cantaba a todo pulmón esta canción: iba en la preparatoria y quizá ni siquiera concebía que había un discurso violento detrás de la letra… Esto me lleva a pensar qué pasaría si

desde que comenzamos a formarnos como seres sociales e individuales escucháramos un discurso diferente, un discurso tal vez de denuncia sobre esos roles impuestos, donde se hiciera visible lo *invisible* y así poder ir renunciado a las fantasías que nos mantienen sometidxs. O que se nos enseñara a leer de manera crítica todo lo que reproducimos, actuamos, escuchamos, todo aquello que "compramos" e interiorizamos sin mirar más allá; básicamente, a preguntarnos ¿qué es lo que estamos escuchando?, ¿qué es lo que verdaderamente dice la letra?, ¿cómo se representa y qué efectos tiene en nuestra vida personal y social?, ¿hay violencia en nuestras relaciones?

Justo aquí es importante mencionar las estrategias que las mujeres feministas han ido generando para transgredir la estructura, para salir de ese discurso y de alguna u otra manera manifestar que la mujer no es pertenencia de alguien más, que amar no significa renunciar a una misma. Transgredir en el sentido de confrontar, de hacer evidente lo que se ha naturalizado y por ende justificado, de cuestionar y manifestar que los estereotipos de género son causantes de la violencia que se vive a diario.

Para esto, tomaré como ejemplo el discurso lírico en "Ni una menos" de Chocolate Remix, pues si bien no habla sobre el amor romántico sí quiero hacer una vinculación al respecto: anteriormente mencionaba la concepción del *héroe y monstruo* que permite naturalizar y hasta romantizar ciertos comportamientos de poder sobre el/la otrx, lo que nos lleva a hablar de violencia, de una relación entre dominador y dominado, donde los estereotipos permiten que esto se siga reproduciendo. Chocolate Remix enuncia con todas sus letras esta situación; dice en "Ni una menos":

No hay excusa para cubrir al que abusa.
Aquí llegó pa' molestarte esta intrusa.
Todas las que mataste hoy son mi musa.

Yo voy a aclararte esas ideas confusas,
mente obtusa.
¿Qué importa si llevaba escote o blusa?
El problema no es la ropa que usa.

Con “no hay excusa para encubrir al que abusa” manifiesta que hay un problema, y es un problema evidente, latente, que todxs saben, pero justifican a partir de la naturalización de los roles y estereotipos de género. Cuando ella menciona “intrusa” hace alusión a que no se considera pieza del juego, a que es consciente de la estructura que impera en la sociedad actual, donde la mujer es precisamente cosificada como ese *algo* que pertenece a otro: se posiciona y afirma como alguien que no pertenece al estereotipo y por tal motivo incomoda y molesta al sistema, a la sociedad, al *deber ser*.

Es interesante la construcción del alocutario pues se dirige a una segunda persona del singular: tú, lo que hace que la denuncia sea precisa, concisa y puntual; no habla de un hombre con algún trastorno mental o alguna enfermedad que condicione su comportamiento, habla de un hombre común y corriente, de un *superhéroe* —según Belanova—, de alguien que podemos encontrarnos al salir de casa —de hecho, *hasta* estando en casa—, al estar en el trabajo, al ir en la ruta, en la escuela y en cualquier otro lugar común. Es decir, pone en evidencia la naturalización y cotidianidad del problema, nuestro diario vivir. Al respecto, podemos observar este fragmento de “Ni una menos”:

Que no eres el culpable y que yo soy una ilusa:
culpable es todo aquel que no acusa;
complicidad se llama este juego,
ya dejemos de hacernos los ciegos.

Vamos, cabrón, que yo no valgo tu ego,
vamos que aquí nos están prendiendo fuego.

Este discurso, esta estrofa, está responsabilizando a la sociedad en general: señala el pacto patriarcal, esa complicidad que existe entre individuos para perpetuar la estructura y legitimar la violencia.[3] El último verso de esta estrofa es importante porque remite a lo que Silvia Federici (2010) menciona sobre la caza de brujas y todo lo que conlleva ese término, pues las mujeres así llamadas eran exhibidas y presentadas como culpables —de cualquier cosa— y las obligaban a confesar sus fantasías sexuales con la finalidad de justificar dichas cosas a través de la presencia de demonios y diablos, lo que les daba el *derecho* de torturarlas, quemarlas y asesinarlas. La metáfora que se presenta en esta estrofa de "Ni una menos" es fuerte porque nada daba el derecho de torturar y asesinar de esa manera a una mujer en épocas de la inquisición o de la colonización y nada da el derecho de asesinar a una mujer hoy en día; decirlo con esas palabras es denunciar y evidenciar un problema histórico y cultural que pocos se atreven a mencionar siquiera.

Pero ¿cómo es que se han apropiado de nuestro cuerpo? Dice "Ni una menos":

Si se fue de casa, ni una menos
Si se puso minifalda, ni una menos
Si se pintó los labios, ni una menos […]
Si baila reggaetton, ni una menos
Si te dejó por otro, ni una menos
Si vuelve tarde a casa, ni una menos

A través del *castigo* se nos sanciona constantemente por tomar decisiones o querer acceder a ciertos espacios que “no nos pertenecen”; se apropian de nuestro cuerpo a través de los estereotipos de género, del mito del amor romántico y de todo lo que gira en torno al *deber ser*, expuesto con anterioridad. Cuando se enuncia “ni una menos” se está refiriendo precisamente a ese castigo, a ese uso de poder en su máxima potencia: el feminicidio.

Y entonces ¿cómo podemos recuperar nuestros cuerpos y tener la libertad de decidir sobre ellos?

bell hooks (2017) tiene una propuesta al respecto que consiste en la apropiación de nuestros cuerpos a través del derecho al aborto, ya que está de por medio la libertad de decidir sobre lo que se quiere con el cuerpo de una misma, sean las razones que sean, quitándole ése, nuestro derecho, al Estado, a ese otro. Y no sólo respecto al aborto, o a los métodos anticonceptivos, sino al hacer uso de nuestro cuerpo en general, sin que eso sea motivo para que se nos agreda: “si las mujeres no tenemos derecho a decidir sobre nuestros cuerpos, nos arriesgamos a ceder derechos en el resto de ámbitos de nuestras vidas” (hooks, 2017, 51).

En “Ni una menos” tenemos la siguiente exclamación: “haz con tu cuerpo lo que quieras, ¡qué carajos!”. En este sentido, como bien señalan lxs hermanxs Viñuela (2008), hacer musicología feminista puede ayudar a apropiarnos de un discurso que nos aliente, motive e inspire a derrumbar al sistema patriarcal y dejar de verlo como algo *natural*, incuestionable e inmutable y, como consecuencia, generar nuevas maneras de relacionarnos unxs con otrxs.

Las canciones aquí analizadas dan cuenta de cómo está construida nuestra sociedad, nuestro pensamiento y qué discurso es más aceptable que otro; y por qué ello está relacionado a la perpetuación y naturalización de

una hegemonía masculina. Lo importante es tener presente que hay versiones diferentes para construirnos: reproduciendo el discurso del mito del amor romántico, que puede matarnos, o transgrediendo las normas para incomodar y denunciar la violencia existente en lo anterior y así generar estrategias para poder re construirnos y construir una convivencia mucho más humana y digna para todxs.

La cosificación de la figura femenina en el uso de la metáfora "muñeca" dentro de las canciones "Tu muñeca", "Muñeca rota" y "No soy una muñeca"

MINERVA JUÁREZ CRUZ

Las mujeres, a lo largo de la historia, han sido objeto de inspiración para los artistas, quedando plasmadas en pinturas, obras poéticas y escultóricas. Las canciones, al igual que cualquier obra de arte, exponen sentimientos, sólo que en ellas se hace presente un ritmo que logra a veces distraer del significado original de la letra. La figura femenina es de suma importancia para desarrollar un tema musical, en el que suele ser la imagen anhelada del que canta o la voz enunciadora que revela algún mal de amores.

La música ha conseguido estar en los mejores y peores momentos de distintas sociedades y son las canciones el reflejo de las emociones que se viven en la cotidianidad; por lo tanto, al tener un amplio campo de recepción, la música se volvió un negocio que permite complacer los distintos gustos. Es evidente que los ritmos y las canciones evolucionaron, adecuándose a las necesidades (auditivas) generacionales, logrando trasmitir un sentimiento que el receptor se apropia.

En México, se mantuvo por mucho tiempo la balada romántica como género favorito de las personas; en toda la década de los setenta imperó el romanticismo en la radio y para principios de los ochenta la balada pop ya

estaba colocándose como favorita entre el público. Las voces femeninas han sido de suma importancia para el legado musical en México y en todo el mundo, ya que a través de ellas se exponen sentimientos que evidencian el pensamiento de un grupo específico.

El tratamiento que se le da a la figura femenina en algunas canciones suele ser irrespetuoso, desvalorizando sus acciones afectivas e incluso cosificando su cuerpo. Pero existe un problema aún mayor al deshumanizar a una mujer, retirando de ella todo carácter humano y sentimental; convirtiéndose en un conflicto del que hablaré a continuación.

Las canciones que ocuparé para abordar dicho problema serán “Tu muñeca” (1984) de Dulce, “Muñeca rota” (1986) de Valeria Lynch y “No soy una muñeca” (1986) de Rocío Banquells. Los temas fueron muy populares durante la década de los ochenta en México y pertenecen a la categoría de balada pop. En ellas, las cantantes describen su comparación con las muñecas, por lo que este trabajo se centrará en examinar el uso metafórico del sustantivo “muñeca” con el concepto de “mujer” en las canciones ya mencionadas.

En los tres temas existe una voz enunciadora femenina que se dirige a un alocutario “él” (masculino) y de manera anecdótica permite que los oyentes sepan de la situación amorosa por la que ellas pasan. El trato que se le da a la figura femenina dentro de las canciones es una asociación con el sustantivo “muñeca” que se percibe desde el título. Los receptores podemos entender las imágenes auditivas de las baladas porque tenemos un enlace de ideas sobre el sujeto que se describe en la letra, esto debido a que la mujer ha sido construida como aquella que sirve y da todo de sí misma al otro. Sin dejar a un lado el ideal de la mujer bonita y perfecta.

El público completa la letra de las canciones a través de un conocimiento estereotípico generado por los contextos sociales y así pueden

entender las metáforas que aparecen en las letras musicales. Para Dominique Maingueneau (2010), el *ethos* parte del acto de comunicación y al mismo tiempo del exterior: “el ethos se elabora así mediante una percepción compleja que moviliza la afectividad del intérprete extrayendo sus informaciones del material lingüístico y del entorno” (207).

Al escuchar detenidamente las letras de “Tu muñeca” y “Muñeca rota”, se puede corroborar a partir de las voces enunciadoras su vinculación directa con las muñecas y que éstas dependen de su dueño. La forma en la que se describen los sujetos enunciadores parte de la función general de una muñeca, es decir, que pueden ser utilizadas dentro del juego y, al ser figuras humanas de plástico, tiene un tiempo de vida determinado que se alarga o acorta dependiendo del cuidado.

El sustantivo “muñeca” es usado como un recurso metafórico en las baladas, haciendo que la figura femenina sea desvalorizada y mostrándola como aquélla que no tiene poder de decisión. Los receptores logran validar el intercambio de conceptos (entre muñeca y mujer) debido a que realizaron una analogía. Desde de la perspectiva de José Gambra (1990), la metáfora se efectúa en una similitud:

> La metáfora es empleada por los que deben atender a la elocución, bien por razones de belleza, bien por razones pedagógicas. Mas no se crea que la metáfora es obra de pura creación, ajena a la realidad dada y al lenguaje en su uso común. Al contrario, la metáfora, en la mente del Estagirita, ha de fundarse, por un lado, en la analogía de las cosas y, por otro, en el significado propio de las palabras, que, querámoslo o no, significan propiamente uno de los términos de la analogía y no otro. (59)

Las canciones “Tu muñeca” y “Muñeca rota” guardan semejanza, en vista de que las voces enunciadoras dan todo por amor, así que, a través de esta premisa podemos hacer un análisis a la par con ambos temas. Al inicio de la canción de Dulce (2018), se presenta el pronombre posesivo “tu”, que nos permite detectar que el alocutario es “un él”, mientras que en el cuarto verso se utiliza un pronombre personal, refiriéndose directamente a un “tú”. La estrofa expone que el sujeto es manipulado por su dueño, desde una imagen poética descabellada, ya que le quitan capacidad de conciencia:

Dicen que soy **tu** muñeca,
que ya no hago más
que bailar al compás
cuando **tú** me das cuerda.

Lo mismo sucede en la canción de Valeria Lynch (2017), donde la voz femenina nos cuenta que, de ser una simple muñeca obediente, su valor se minimiza al ser usada y pasa a convertirse en una muñeca de trapo:

Primero una muñeca vestida de largo
que camina y habla guiada por tus manos.
Después, al hacerme tuya,
muñeca de trapo que soporta todo,
hasta un amor ingrato

La cosificación de los cuerpos de las mujeres dentro de las letras musicales va de la mano con el verbo “jugar”, pues al ser muñecas sólo sirven para entretener y divertir. Incluso el mismo verbo puede remplazar al sustantivo “muñeca” en la metáfora (*tu juguete*), como sucede en “Tu muñeca”:

Dicen que yo duraré
mientras que tú te diviertas,
y es que yo soy para ti,
sólo eso:
tu muñeca, eso es;
la que tienes arrastrándose a tus pies;
tu muñeca, sí señor;
tu **juguete** cuando **juegas** al amor

El paradigma del amor romántico ha construido una idea errónea sobre la convivencia de pareja, en donde las mujeres suelen ser afectadas psicológicamente y la única recompensa que tienen es seguir sobrellevando una relación. Respecto a este punto, Alicia Pascual (2016) asevera que:

> Social e históricamente hemos aceptado el concepto de "amor" y "amor romántico" como un sentimiento universal, ahistórico, inmutable, eterno […] Sin embargo, ese supuesto amor "singular" y "universal" se configura en un contexto socio-cultural determinado, y hombres y mujeres son educados en el amor —romántico—, el afecto y las emociones de formas distintas (teoría de la socialización diferencial), ayudando a perpetuar el esquema del amor romántico patriarcal. (65)

Las figuras femeninas que aparecen en las canciones "Tu muñeca" y "Muñeca rota" soportan todo por amor, incluso hasta olvidarse de ellas mismas; permitiendo al receptor la asociación directa entre el sustantivo "muñeca" y el concepto "mujer", ya que el sexo débil, desde la construcción social, es quien entrega más de la cuenta. En los siguientes versos del tema "Muñeca rota", se puede distinguir que la enunciadora reconoce que debe actuar con precaución porque algo va mal y, a pesar de eso, le ganan sus sentimientos:

Mañana cuando me encuentre toda,
volveré a ser la misma pero más cautelosa
porque te quiero tanto que mi piel no razona:
me puede traicionar… y ¡zas, muñeca rota!
Corazón en pedazos por idiota,
por creer que la vida es color de rosa.
Tratando de armarme paso las horas,
buscando mis trozos entre las sombras

El tratamiento de la balada “No soy una muñeca”, de Rocío Banquells (2018), es distinto, dado que la metáfora “muñeca” se relaciona con la figura femenina y es la voz enunciadora quien niega tal asociación desde el título y el estribillo. Los primeros versos describen que su amor es un engaño y se le asigna al alocutario el adjetivo “crédulo”:

Amor: digo que te amo,
amor, y estoy actuando:
crédulo, ajá, ajá.

Esta canción muestra a una enunciadora empoderada que es consciente de sus sentimientos, que no está dispuesta a entregarse completamente al amor; sin embargo, disfruta su cuerpo con plenitud:

Puedes poseer mi cuerpo,
puedo darte piel y tiempo,
¡tómalo! ajá, ajá.
Puedo darte cuanto tengo
pero no mis sentimientos,
¡crédulo! ajá, ajá.

La voz enunciadora rompe con el concepto de amor romántico en vista de que no confía en el amor y, a pesar de ello, decide jugar a amar. En oposición a los temas anteriores, en esta balada es la mujer quien lleva la "autoridad" dentro de la relación; se deduce al escuchar los siguientes versos:

Soy yo quien tiene el timón
aunque tú creas que no:
¡quien manda soy yo!

Después de analizar las canciones, se llega a la conclusión de que la metáfora "muñeca" cosifica la figura femenina, pues las enunciadoras pierden características humanas al atribuirles que están hechas de algún material desechable, sin olvidar que se desvalorizan sus sentimientos. En el tema de Banquells no se logra deshumanizar al sujeto, en vista de que el locutario nunca actúa como una muñeca. La figura femenina de "No soy una muñeca" expresa libertad en sus decisiones y se niega a entregar todo por amor. El coro "ajá, ajá" que acompaña a los versos juega un doble papel dentro de la canción, ya que por una parte acredita el desinterés de la enunciadora por el amor y al mismo tiempo funciona como una burla.

Los temas "Tu muñeca" y "Muñeca rota" normalizan la violencia de pareja, dado que siguen reproduciendo el mismo personaje de la mujer sometida ante el amor; mientras que los escuchas no son del todo consientes a causa de que las relaciones amorosas también han sido estereotipadas a lo largo del tiempo. Los receptores están propensos a recibir erróneamente conceptos mal formulados sobre el amor y la convivencia de pareja a través de los medios del entretenimiento, y al no ser capaces de inferir el

verdadero significado siguen acudiendo a la misma temática de canciones o programas.

Estereotipos femeninos en el reggaetón actual

ALLISON MAGALI CRUZ APARICIO

En la última década, el reggaetón se ha posicionado como un género mayormente escuchado por jóvenes, principalmente en eventos que permiten que éstos puedan bailar o divertirse. En este ensayo, se trabajará con una lista de canciones de intérpretes femeninos y masculinos del reggaetón que influyen en las identidades de los jóvenes, en especial de las mujeres, pues la reflexión gira en torno a cómo se ha utilizado una serie de estereotipos en relación con el papel de las mujeres, de sus decisiones, de su cuerpo y su "deber ser" tradicional.

Stereo-tipos monoaurales: breve marco teórico

El objeto de estudio de este ensayo es explorar cómo se construye el género femenino a partir de estereotipos que utilizan adjetivos como "buena", "mala", "santa" y "diabla" en una lista de canciones que enuncian voces femeninas y masculinas, así como un contraste sobre cómo se presentan los estereotipos a partir de quién enuncia. Con la voz femenina enunciante se expondrá cómo es que construye o elimina los estereotipos designados a su género, su relación con los otros y su entorno; con la voz masculina se analizará cómo ven a las mujeres en relación con los estereotipos expuestos

y el poder que ejercen sobre las mujeres que describen. Así, para este ensayo, se trabajará con algunos textos que ayudarán con el análisis de las letras: los de Merarit Viera (2018) y de Maybel Piñón y Alan Pulido (2020) sobre el papel de la mujer dentro del discurso del reggaetón y el concepto de estereotipo; con el texto de Clotilde Benavides (2012) para hablar sobre estereotipos; el de Laura y Eduardo Viñuela (2008) y el de Catalina Ruiz (2019a) para analizar cómo son presentadas las mujeres en la música.

Según Catalina Ruiz (2019c) "la música, en tanto que manifestación artística, es un reflejo de la sociedad, y debe ser juzgada en su contexto" (229). La música es un medio de producción de discursos con la que la mayoría de las veces también se produce una identificación entre quien escucha y la letra; así, con algunas canciones, se construye o afirma la serie de estereotipos que cada una presente. En este sentido, el reggaetón enmarca una experiencia en relación a la sexualidad, el deseo y el cuerpo no sólo de quien enuncia, sino de quien canta y baila, por ello debe entenderse como un medio de producción de identidades y de prácticas sociales. Los estereotipos se explican como una construcción social a raíz de una serie de características que evidencian comportamientos o acciones de un género. Según explica Clotilde Benavides (2012), el estereotipo es

> un concepto que puede llegar a ser transcendental debido al gran poder de influencia que tiene. El estereotipo es una generalización anticientífica de la realidad, una imagen falsa del mundo sociocultural (objetos, personas, colectividades, sociedades, relaciones, procesos, acontecimientos) pues se basa en una concepción inconsecuente con los hechos, subjetiva y afectiva. (192)

En este sentido, se llama estereotipos a una serie de comportamientos que realizan las personas, en este caso aquéllos que son enunciados

principalmente para el género femenino desde un sistema patriarcal y de roles de género en los que “se le asigna a cada sexo tareas o trabajos dependiendo de cada sociedad y dichos comportamientos son influidos por factores que tienen que ver con lo económico, la etnicidad o la religión” (Piñón y Pulido, 2020, 48). Es así como los estereotipos de género son un mecanismo para idealizar un “tipo” de persona a partir de su género, en donde la mayoría de los estereotipos se han centrado en el “deber ser” tradicional.

Dentro de los estereotipos femeninos en la música, Eduardo Viñuela y Laura Viñuela (2008) mencionan que hay “dos modelos extremos de comportamiento para las mujeres y que, en ambos casos, tienen connotaciones sexuales: la ‘buena’ (la virgen, la madre, la esposa fiel) y la ‘mala’ (la prostituta, la femme fatale)” (302). Por lo que se posiciona a la mujer como “buena” si cumple con su rol tradicional o “mala” si no lo cumple. Por ello, en este ensayo, se analizará cómo es que se representan y producen estos dos estereotipos de mujer buena y mala, a la par de “santa” y “diabla” que incluso han llegado a funcionar como sinónimos para definir al género femenino.

Mujeres que hablan de sí

Si te portas mal, yo me porto mal;
si te portas bien, yo me porto bien;
ni buena ni mala
ni santa ni diabla.
Y si tú sales, yo salgo;
y si tú puedes, yo puedo;
tú te decides si te controla’ o te empato el juego.
Y si tú sales, yo salgo;
y si tú puedes, yo puedo;

tú eres quien sabe si sube al cielo o juegas con fuego.
Si se te ocurre llegarme de madrugada,
cuando yo te haga lo mismo no me diga nada;
cuando no me vea en la casa no quiero llamada;
ésa es la jugada cuando te toque verme desde la grada.

(Lia Rose, “Ni buena ni mala”)

En esta canción de Lia Rose (2019), la voz femenina que enuncia se dirige a un “tú” sin mencionar si es masculino, femenino u otro; pero enuncia que su comportamiento depende del otro, ya que dentro de esta relación ella tiene un rol dentro del hogar; de esta manera, esta voz anuncia que puede “portarse bien” en relación con ser una “buena mujer” y cumplir con un rol tradicional en el hogar, puesto que dice: “Y yo soy buena por la buena; / te hago el desayuno y te guardo la cena”.

La voz femenina produce un rol de género en el que la mujer es quien cocina y se encarga de servir la comida, además está al pendiente de la llegada de su pareja a la casa. Al mismo tiempo que el comportamiento de esta mujer depende de las acciones del otro, también depende de sí misma para realizarlas de manera equitativa, ya que desde el inicio de la canción es ella quien advierte a la persona de lo que ella puede hacer, porque puede ser “buena por la buena”. Es así que la voz femenina es quien avisa y norma su relación con el otro a través del juego: “Y si tú sales, yo salgo; / y si tú puedes, yo puedo; / tú te decides si te controla’ o te empato el juego”, por lo que pone al otro en aviso de lo que haga porque ella responderá igual. Es así que la voz de esta canción por un lado enuncia el tipo de relación que mantiene con la otra persona, una relación monogámica en donde ella cumple un rol dentro del hogar, a diferencia del otro, del que sólo se menciona que sale y llega tarde a casa.

En la canción “Mala Santa” de Becky G (2019), la voz que enuncia es femenina y habla a un “tú/ustedes/nosotros” que comparten un mismo espacio de diversión en el que se puede bailar y beber alcohol. Al inicio de la canción, la voz femenina enuncia:

Dicen que hay peligro cuando salgo,
que no le temo a lo malo (a veces soy candela);
no te confundas que no soy nada de buena:
en mis ojos ves maldad…
¡No soy ni mala ni santa!
Tráeme alcohol pa’ que se moje la garganta

Aquí, la voz menciona qué se dice sobre ella; a partir de eso, configura lo que dicen los demás sobre las acciones que realiza, y adopta, a su manera, el estereotipo de “mala”. De esta forma le dice al tú masculino:

Una como yo a ti te hace falta:
calladita pero a veces soy mala;
empiezo y no quiero parar

Esta voz sólo dice ser calladita, candela y a veces mala cuando está de fiesta:

Me pongo el boom-boom como un sismo;
par de trago’ y entro en erotismo;
no digo na’ pero quiero lo mismo,
y cuando yo bailo así
me agarra la cintura,
le sube la calentura;
veo su cuerpo cómo suda

Asimismo, la voz femenina que enuncia explora su cuerpo a través del baile y menciona que no le interesa el amor. Así, en esta canción, la mujer es quien decide qué hacer y lo que quiere o no; aunque ella habla de su propio erotismo al bailar conoce las reacciones de los demás ante lo que ella hace, y ejerce su poder para sí misma y su entorno.

En estas dos canciones, se presentan a dos mujeres que cantan a un otro(s). En la primera canción, se muestra a una mujer que mantiene una relación monogámica y que ella, pese a producir un rol tradicional de la mujer en el hogar, también presenta a una mujer que lleva su relación de manera equitativa en relación con las actividades del otro. Mientras que en la segunda canción, se presenta a una mujer que adopta un estereotipo de "mala", que no mantiene una relación monogámica dentro del amor romántico, puesto que en la canción de Becky G se presenta a una mujer que decide divertirse y no reproducir un deber ser tradicional.

En esta misma dirección, se inscribe "Pa' mala yo" de Natti Natasha (2019), en donde la voz que enuncia es femenina y se dirige a un "tú" masculino. En esta canción, la voz enunciadora se apropia del estereotipo de "mala", así como de una serie de comportamientos a partir del otro. Dice:

Puedo ser bendición,
puedo ser maldición;
todo depende de cómo me trates.
El infierno reside en mis labios, dime si quieres probar;
si con fuego tú quieres jugar, pues yo te puedo enseñar.
¡Pa' mala yo!
Escucha, muñeco:
todo' mis movimiento' te tienen desinquieto;
seducirte no es un reto,
no, no, no, no

Hay que notar cómo la voz que enuncia se refiere a sí misma como “mala” a partir de su ser/hacer. Así, al tú masculino al que se refiere lo llama “muñeco”, ya que es ella quien juega y decide qué hacer con él: “Éste es un juego de dos, pero aquí mando yo”, por lo que dentro de este juego ella es quien ejerce el poder sobre el otro; además, manifiesta que no es una mujer fácil:

A ti te gusta lo que ves:
quisieras este cuerpo en un amanecer,
pero no es fácil que yo entregue mi ser”
y como sé que todos me quieren tener.

Aquí, la voz femenina que enuncia se apropia del estereotipo de mala, incluso con el “pa’ mala yo” refleja que no hay otras mujeres así porque según la mujer de esta canción pareciera que “ser mala” se refiere a realizar ciertas acciones como beber y bailar. La figura masculina de esta canción es alguien a quien ella puede seducir fácilmente porque “no es un reto” y es él quien la busca.

En el caso de la canción “La diabla” de Ms Nina (2019), la voz que enuncia es femenina y desde el principio de la canción le habla a un “tú” masculino. Aquí, la voz femenina se adjudica el papel de “mala” y “diabla” a partir de lo que el otro dice:

Siempre yo soy la mala
de la novela;
por eso él me dice
que yo soy una diabla.
Ay, papi, no te enojes conmigo:
sabes que lo quiero yo todo contigo.
Y si no respondo a veces es porque estoy ocupada

haciendo money para estar siempre bonita:
uñas largas y mi pelo;
¡me como el mundo entero!
Un día me rompió el corazón
y desde ese día aprendí yo
que no voy a llorar más por nadie:
me sobra sabrosura,
este culo no es de nadie,
para andar sufriendo por un loco como tú

En la primera estrofa, se puede observar que ella tiene cosas que hacer y el hombre es quien se molesta por no ejercer su poder sobre ella todo el tiempo; incluso aquí, la voz femenina es quien da explicaciones sobre lo que hace y por qué. La mujer de esta canción mantiene una relación monogámica en donde el poder recae en el hombre, incluso cómo configura su cuerpo y trabajo para él, para que pueda estar "siempre bonita". Esta mujer no sólo se apropia del papel de mala, sino que produce un estereotipo de belleza asociado a cierta feminidad y estándar de belleza, y de una necesidad de ser atractiva para el otro y no para sí misma.

En la segunda estrofa, a partir de una ruptura amorosa, decide no volver a llorar por alguien, incluso a este hombre lo llama "loco". Posteriormente, en el resto de la canción, la voz femenina menciona que prefiere comer dulces o perrear ella sola en la cocina antes que ir a buscarlo; de esta forma, al final de la canción, le dice a un "tú" femenino que no debe de llorar por un hombre:

¡Ay, mami, díselo!
No llores por un tipo que no te conviene ¿sabes?
porque los hombres van y vienen.

En esta canción, el hombre es quien tiene el poder sobre la mujer, sobre sus decisiones, su cuerpo y las labores que realiza como trabajar, pero es hasta casi al final de la canción que el poder deja de ser ejercido por el otro y ella lo retoma para decidir sobre sí misma. Sin embargo, en esta canción se siguen produciendo el estereotipo de “mala mujer” añadido a un estereotipo de feminidad y belleza, que, aunque la mujer es quien decide cómo configurar estas prácticas, pareciera que el cambio es mínimo o, incluso, que no hay un cambio.

Otro ejemplo es la canción “Ni diabla ni santa” de Sophy Mell (2019); aquí la voz femenina que enuncia habla a un “tú” masculino al referirse al otro como “Papi”. Desde el inicio de la canción, la voz femenina aclara lo que no es: aquí es ella quien no se apropia de los estereotipos que se han revisado hasta ahora, de la misma manera que tampoco trata de definirlos:

No soy mala, no soy diabla;
tampoco soy angelito.
No soy mala, no soy diabla;
tampoco soy angelito.
Agárrame, apriétame, azótame, bésame:
no dejes que mi cara de bonita te confunda

La voz menciona “Yo no soy una santita:/ soy de carne y hueso” por lo que recalca que sólo es una persona. El espacio en donde se desarrolla la canción es una fiesta (“this is my party”) en la que ella se divierte bailando reggaetón con sus amigas, mientras que él forma un “rumbón” con sus amigos, aunque posteriormente se indica que bailaron juntos: “Bailando pegadito perdí el control […] Mi cuerpo junto al tuyo siento el calor”.

Hasta aquí se puede observar cómo se configura el género femenino que enuncia en las canciones analizadas, cómo se apropian o no de algún

estereotipo como “buena” y “mala” —mismos que incluso pareciera que funcionan como sinónimos de “santa” y “diabla”—, en los que estos estereotipos se reducen a bailar, beber o salir de fiesta, cumplir con el rol tradicional de la mujer, y mantener una relación monogámica. Algunas de estas mujeres que enuncian son mujeres que sólo quieren salir y divertirse, que pueden estar acompañadas o que pueden ejercer su sexualidad sin necesidad de llegar a una relación de cualquier tipo; son mujeres que deciden tener una relación de pareja sin necesidad de idealizar el amor romántico o sólo salir a bailar con o sin alguien. En las canciones de Lia Rose (2019) y Ms Nina (2019) se siguen produciendo relaciones monogámicas y en relación con el amor romántico, aunque también funcionan como intento de cambio en las relaciones de poder que otros ejercen sobre las mujeres.

En cada una de las canciones, se observan mujeres distintas: algunas se apropian de lo que otros dicen sobre ellas y lo hacen suyo a partir de sus propios intereses, como en “Mala Santa” (Becky G., 2019) y “Pa’ mala yo” (Natti Natasha, 2019); otras retoman y afirman los estereotipos para mencionar lo que pueden llegar a ser a partir del comportamiento del otro, como en “Ni buena ni mala” (Lia Rose, 2019) y “La diabla” (Ms Nina, 2019), y hay quienes retoman los estereotipos para negarlos como en “Ni diabla ni santa” (Sophy Mell, 2019). Asimismo, en estas canciones no hay una descripción sobre sus cuerpos si no sobre cómo son o se construyen a partir de los otros, ya que ellas sólo exploran sus cuerpos con el baile y su erotismo. Finalmente, las figuras masculinas que describen son hombres con los que tienen una relación de pareja o sólo son “ligues”.

Hombres que hablan de mujeres

Por otro lado, es importante analizar cómo se presentan las mujeres en canciones cantadas por hombres en relación a los estereotipos mencionados en este ensayo, y el papel o poder que éstos desempeñan sobre las mujeres que describen. La primera canción es “La santa” de Bad Bunny y Daddy Yankee (2020). En esta canción, la voz que enuncia es masculina, habla a un “tú” femenino, desde el principio decide a qué estereotipo ***no*** corresponden y da por hecho que sabe cómo son él y la persona a la que le habla:

> Tú no eres una santa
> ni yo soy un santo;
> nos conocimos pecando

Luego explica que fue claro sobre lo que quería —“Te lo dije que esto era para jugar,/ que no te podías enamorar”— y remata con “No te hagas, tú eres igual;/ no te hagas la santa, el perreo te encanta”, en donde nuevamente da por hecho que son “iguales” en el sentido de no ser “santos” porque les gusta perrear.

Asimismo, en esta canción se dice que el “tú” femenino quiere más de él y lo quiere cambiar; en este sentido, se puede entender que la figura femenina de esta canción espera o quiere un amor romántico, mismo que la voz masculina rechaza. Por otro lado, la voz masculina enuncia una serie de cosas con las que puede apartarse del amor y de la mujer a quien le canta: menciona que son diferentes, que no habría confianza entre ellos, que no es el hombre que ella necesita y que “El romance no e’ mi área, no”. Pese a que él enuncia lo anterior para que ella se aleje, aquí también se menciona que hay tipos de hombres y que uno como él no es “el indicado” para un

tipo de mujer como ella que “necesita” de alguien más, esto en relación al ideal del amor romántico de la mujer que se describe.

En la canción “Mala” de Reykon (2018), la voz que enuncia es una voz masculina que habla a un “tú” femenino desde el inicio de la canción. Aquí, la voz masculina es quien le dice a la mujer que le canta que es una mujer “mala”; que está sorprendido de ella porque “Nunca me iba a imaginar/ que de tan tranquila me salieras mala”. En esto último se puede observar que la voz masculina adjudicó un estereotipo o una forma de ser “tranquila” con que no pueden realizar otras prácticas o que sólo hay una forma de ser “tranquila”. Asimismo, la voz masculina menciona que la mujer de quien habla es “mala” desde el interés propio, pues posteriormente menciona que ella es única y que la invitó para que muestre qué tan mala es. En la canción no se menciona qué espacio o qué actividad se realiza —a diferencia de otras canciones en las que los espacios son fiestas o ambientes con alcohol y baile— pero la voz masculina dice que la invitó para que ella decida y no se olvidé de él, sin dar más detalles sobre lo que esta voz quiere.

Por otro lado, en la canción “Mala” de Ozuna (2020), la voz que enuncia es masculina y se dirige a un “tú” femenino. Aquí, la voz masculina al principio de la canción dice que “Quisiera recuperar todo el tiempo perdido” porque la relación que tenían terminó, y habla de un tiempo perdido porque no continuaron juntos, al mismo tiempo que menciona que no quiere verla con alguien más y quiere regresar con ella. Por lo mencionado, la voz masculina no acepta la ruptura y por consecuente la llama “mala”:

Mala, mala mala eres;
¡benditas todas las mujeres!
que si no fuera por ustedes
mi corazón de amor se muere

También generaliza y bendice a las mujeres, de manera que si no es ella hay más mujeres que pueden estar con él. Asimismo, para esta voz ser "mala" es terminar una relación, salir con alguien más y bloquear en redes sociales, pero seguir creyendo que ella sigue al pendiente de él a través de otros porque sigue interesada y afirma que es el único que sabe amarla. Se puede observar que ella es "mala" porque no está con él; sin embargo, en toda la canción la voz masculina no expone por qué terminaron:

Así de mala es que tú eres,
que me mandaste a bloquear en todas las redes
pero le dices a tu hermana que me textee,
que estoy con otra y que salga y que me chequee…
El único que sabe amarte,
que conoce todas tus partes: ¡Ozuna!

Por último, en la canción "Mi mala" de Mau y Ricky con Karol G (2019), hay dos voces que enuncian, una masculina y una femenina. Al principio de la canción, quien enuncia es la voz masculina y habla a un "tú" femenino, e inicia dos veces con "quién iba a pensar" para referirse a las acciones que ella realiza:

Quién iba a pensar que con la misma lengua
estarías tocando timbre en otra puerta.
Quién iba a pensar que con tu billetera
estarías comprando pan en otra tienda.
No es mi asunto lo que tú hagas por la calle;
a mí me gustan malas.
Si tú no me quieres, si tú no me amas,
dejemos las cosas claras:
yo tampoco busco amor contigo (contigo).
Si tú no me quieres, si tú no me amas,

dejemos las vainas claras:
yo tampoco busco amor contigo (contigo)… mi mala.

En la primera parte, es la voz masculina quien inicia y menciona que no le importa lo que la otra persona haga, que a él le gustan “malas”, que hay que ser claros y no buscar un amor en relación al amor romántico. Esta misma voz la llama “mi mala” de manera que ejerce un poder de propiedad en el que éste se justifica con “nos tenemos ahí, ahí, ahí” porque se trata de un tipo de relación no monogámica, misma en la que más adelante la voz femenina afirma ser su mala. Posteriormente, cuando aparece la voz femenina, ésta recalca el mismo discurso sobre el tipo de relación que mantienen, en donde afirma qué es lo que ella quiere:

Hay unos días que ando loca por ti:
te veo y quiero todo lo que traes ahí,
y luego ya no quiero nada así;
yo soy así, así.
Tú no lo puedes parar:
cada mañana quieres más y más.
No me puedes evitar:
yo soy tu mala.
Si tú no me quieres, si tú no me amas,
dejemos las cosas claras:
yo tampoco busco amor contigo (contigo).

Aquí, la voz femenina se apropia del estereotipo de “mala” porque la voz masculina así la llama, por lo que remarca cómo es que ser mala es no querer una relación monogámica en términos del amor romántico. Sin embargo, este estereotipo aún recae en el género femenino con enunciar como mala a la mujer y, en el mismo sentido, no incluir al hombre como

malo, de manera que el hombre sigue produciendo una figura que no se cuestiona por ser hombre.

Luego hay una serie de coros que siguen reproduciendo el discurso de que no se trata de una relación monogámica. Que esta canción cuente con dos voces permite observar qué es lo que estos enuncian desde su propio género y su relación con el otro. A diferencia de las canciones mencionadas anteriormente, esta canción habla de una relación consensuada y equitativa en la que los involucrados dicen qué es lo que quieren y la posibilidad de tener un tipo de relación libre a partir de sus propios intereses sin necesidad de llegar al amor romántico.

Finalmente, en esta última lista de canciones, se puede observar cómo la voz masculina reproduce y designa estereotipos sobre lo "femenino", principalmente determina el papel de "mala" sobre las mujeres que deciden terminar una relación, como en la canción de Ozuna (2020); o sobre mujeres independientes de estos hombres que pueden realizar prácticas que ellos no esperan que realicen. Asimismo, en estas canciones, las voces masculinas nunca se describen, sólo hablan de las mujeres a quienes enuncian y, en consecuencia, estos hombres son quienes adjudican y construyen estereotipos de las mujeres desde su ejercicio de poder para enunciar, incluso en la canción "Mi mala" en la que hay dos voces presentes.

Los estereotipos mencionados en estas canciones son adjudicados por la voz masculina que enuncia y no da más detalles respecto a lo que se dice. Estas voces masculinas también utilizan su espacio de poder para enunciar que estas mujeres son quienes los buscan aun cuando ellos "han sido claros", por lo que dejan entre dicho que son mujeres que dependen de ellos o que buscan un amor romántico en hombres a los que no pueden cambiar; aunque "Mi mala" también funciona como un intento de dejar de lado las

relaciones basadas en el amor romántico y considerar los intereses de los involucrados.

Conclusión

A partir de las canciones analizadas se pueden observar los contrastes que hay al construir o no un estereotipo femenino ya que, como se observó en la primera lista de canciones, las voces femeninas que enuncian piensan en ellas y en lo que les gusta hacer. Algunas mujeres se apropian de los discursos y los configuran a su modo, mientras que otras los rechazan; en ambas formas, las mujeres no necesitan de los hombres, sólo son personas que acompañan algunas de sus acciones. A diferencia de la segunda lista de canciones, las voces masculinas son quienes necesitan enunciar un "tú" femenino para desarrollar su lírica, ya que no se enuncian a sí mismos ni a otras figuras masculinas. Las mujeres de estas canciones son mujeres que de alguna manera deciden por sí mismas, de modo que no necesitan de otro para realizar sus actividades, para divertirse o para cumplir en su totalidad en un deber ser… al contrario de los hombres, que se mantienen en un papel que sólo los configura dentro de un estereotipo que no cambia y sólo continúa produciéndose, en un lugar en el que necesitan mostrar poder y relevancia sobre el otro.

Asimismo, hay una diferencia entre la construcción de estereotipos femeninos enunciados por ambas voces. Con la voz femenina, los estereotipos se construyen a partir de comportamientos sociales ya presupuestos como "divertirse, beber alcohol y bailar". De la misma manera, con las mujeres presentadas en el tercer apartado, se puede observar cómo es que las voces masculinas construyen estereotipos a partir

de sus propios intereses o por cómo se comportan las mujeres con los hombres.

Por ello, los modelos de comportamiento expuestos en este ensayo son sólo algunos ejemplos de lo que pueden hacer las mujeres en el reggaetón, ejemplos con los que incluso las mujeres se han llegado a identificar, ya sea a través de las historias, los temas o por características que se han asociado de forma individual o colectiva a su persona. En el reggaetón, como en cualquier otro género musical, se insertan estereotipos que buscan mantener bajo un orden patriarcal el papel de la mujer, en donde es configurada y evaluada a partir de su “deber ser” y su “deber hacer” dentro de los roles de género tradicionales.

Finalmente, se puede pensar en el reggaetón como un medio no sólo de producción y construcción de estereotipos, sino como una forma de emancipar los discursos que se han construido de manera histórica, social y cultural, no sólo en este género, sino en cualquier otro género musical o medio de producción. Las canciones propuestas en este ensayo son parte de una producción de estereotipos que engloban al género femenino desde una voz femenina y masculina. En el caso de la lista de mujeres que enuncian, se observa cómo es que algunas se apropian de lo que otros dicen de ellas y cómo es que otras tratan de no seguir produciendo estos estereotipos, son éstas las que intentan ser ellas a partir de sus decisiones; mientras que, en el caso de la lista de voces masculinas, el discurso que producen sigue girando en torno a ellos y en cómo éstos son parte de quienes nombran a las mujeres por sus acciones, por no ser continuas en lo que ellos deciden.

Si bien la música funciona como un medio de identificación y acercamiento con quienes la escuchan, habrá que plantearse cómo configurar los discursos de amor romántico y los estereotipos mencionados en este ensayo de manera que dejen de producirse como lo han hecho, y se

brinde otra perspectiva de ver y mostrar las relaciones entre personas, así como las prácticas que cada uno produce. El problema no deriva del deber ser de las mujeres y las decisiones que ellas tomen, si no de la forma en la que estos discursos se siguen perpetuando en diferentes contextos y formas posibles; en este caso, el reggaetón sólo es un primer acercamiento para identificar estos estereotipos, discursos y prácticas.

Jaguai en mil canciones: reguetón, “amor” romántico y discurso(s) tóxico(s)[4]

RODRIGO BAZÁN

Somos lo que pensamos
Todo lo que somos surge con nuestros pensamientos
Con nuestros pensamientos construimos el mundo
Si uno habla con un pensamiento recto, la felicidad
le sigue y cobija como su propia sombra…
Dhammapada 1:2

Una pareja se separa y “poco” tiempo después —nunca sabremos cuánto, así que cada quién decida lo que eso significa— él encuentra en una red social la foto de ella con su nueva pareja… el escenario está puesto y los treinta versos restantes constituyen la “canción de ardido” más exitosa de los últimos años sino es que en la historia del mundo; una cuyo intérprete tiene 24 862 667 seguidores en Spotify, 32 279 262 oyentes mensuales, el 53º lugar mundial en esa plataforma y un video oficial que fue visto en YouTube 703 480 739 veces en nueve meses (29 de julio de 2020 → 27 de abril de 2021); de modo que, si consideramos una población mundial de 7 700 millones (según Naciones Unidas), once de cada cien personas en el mundo lo hemos visto.

Llama la atención, entonces, lo que la “fama mundial” significa hoy en términos cuantitativos si, por ejemplo, consideramos que “sólo” 10 004 968 personas siguen a los Rolling Stones (14 857 699 menos), sus oyentes mensuales son 20 219 887 (12 059 375 menos), ocupan el lugar 147 en la lista de éxito mundial de Spotify (94 sitios atrás de Maluma), *pero* tienen una carrera cincuenta años más larga (2021-1962=59 *cfr*. 2021-2012=9). Y, en paralelo, sorprende (o *me* sorprende) cómo se ha naturalizado la presencia de las redes en las relaciones personales al punto en que la narración de un reclamo amoroso se dispara con una *selfie*. Habrá, pues, que considerar el alcance del mensaje y, asimismo, el *ser.para.ser.visto* que subyace a la construcción de toda la telenovela; tanto en esta canción, que consideraré el primer turno de un diálogo, como en las ocho respuestas en voz de mujer que se desprendieron de ella durante los siguientes cinco meses.

Maluma: la letra

Pero, a todo esto, ¿qué dice la canción de Maluma (2020) y, sobre todo, *cómo* lo dice? En el rápido resumen que propongo ahora, lo primero que se nota es cómo el locutor construye para sí un espacio de enunciación en el que el uso del imperativo verbal le permite declarar *su* percepción de las cosas como “la verdad”:

> Deja de mentirte:
> la foto que subiste con él diciendo que era tu cielo.
> Bebé, yo te conozco tan bien, sé que fue pa’ darme celos;
> no te diré quién, pero llorando por mí te vieron

y, en consecuencia, le da poder sobre el alocutario, quien constreñido por este sintético marco de referencia queda obligado a aceptar una explicación condescendiente y paternalista (*mansplaining* puro) (Merriam Webster, 2018; Steinmetz, 2014; Wikipedia, 2021a) sobre sus propios sentimientos (*deja de mentirte*… etc.); misma que puede entenderse como violencia emocional verbalizada y tiene un dejo de manipulación (*gaslighting*) (Wikipedia, 2021b) bastante claro, creo (*yo te conozco tan bien*… etc.). El cuadro se completa con la segunda estrofa, que plantea explícita e implícitamente el resto de los valores que en esta "relación" se movilizan:

> Déjame decirte:
> se ve que él te trata bien, que es todo un caballero,
> pero eso no cambiará que yo llegué primero.
> Sé que te va a ir bien pero no te quiere como yo te quiero

Porque las referencias al trato dado por la pareja actual hacen pensar que no era así entre ellos; porque "haber sido el primero" (¿el "trofeo" del desvirgamiento?) o haber estado antes con ella parece una marca indeleble, aunque más bien sea un grillete pasatista y discursivo; y porque, finalmente, el mejor "argumento" que se alcanza a esgrimir es que el locutor la quiere de una manera única e irrepetible… lo que, *ojo*, no necesariamente implica quererla más o mejor.[5]

El coro es, pese a lo pegajoso que resulta, tan medianamente prescindible como la tercera estrofa, y en ellos sólo quiero señalar que el *ser.para.ser.visto* se suma al poder económico como origen, no del bienestar, sino de la felicidad misma:

> Puede que no te haga falta na', aparentemente na':
> Hawái de vacaciones, mis felicitaciones.

Muy lindo en Instagram lo que posteas
pa’ que yo vea cómo te va, pa’ que yo vea

Se enuncia de nuevo un “amor” que, por abstracto, es una trampa discursiva en tanto obliga a cada receptor a identificarlo con lo que crea que es éste, pero sin que el locutor se comprometa:

[…] pa’ que yo vea
cómo te va de bien, pero te haces mal
porque el amor no se compra con na’

y refrenda, final y simultáneamente, este *ser.para.ser.visto* del que hablaba y la “marca de origen” como posesión:

Miéntele a todos tus seguidores:
dile que los tiempos de ahora son mejores.
No creo que cuando te llame me ignores
si después de mí ya no habrán más amores

La última estrofa es, sin embargo, mucho menos sencilla porque es la más larga, pero sobre todo porque despliega una serie de imágenes fuertemente vinculadas con el discurso del amor romántico que, por tópicas, parecerían inofensivas cuando en realidad es por repetidas y casi infantiles que resultan tan peligrosas si vemos que, por ejemplo:

- se propone que una buena pareja es aquella que genera entre sus miembros una identificación absoluta que los diluye como individuos: *Tú y yo fuimos uno*[6]

- se construyen imágenes extraordinarias con hechos cotidianos: *Lo hacíamo' en ayuna' antes del desayuno;/ fumábamo' la hookah y te pasaba el humo* —aunque sean ridículas cuando se piensan porque sin desayunar en ayuno estamos todxs—
- se abstrae el origen del conflicto entre ellos, el locutor lamenta las pérdidas y las hace mutuas: *y ahora en esta guerra no gana ninguno./ Si me preguntas,/ nadie tiene culpa/ a veces los problemas a uno se le juntan*… pero, al hacerlo, evade las responsabilidades que le quepan
- subraya su autoridad (un *casi discreto* **¡cállate!**): *Déjame hablar, porfa, no me interrumpas*
- y lejos de pedir perdón, en realidad da una orden —que puede sumarse a la del primer verso: "deja de mentirte", y en esa medida muestra la canción como un ciclo monológico y al mismo tiempo lo cierra— porque la construcción inicia con un *si* condicional que permite suponer pero no admite: *si te hice algo malo, entonces discúlpame*
- de modo que el *gran finale* no pueda ser más que un último gesto de *mansplaining* sobre la verdad eróticoafectiva de ella en que, una vez más, el parámetro está dado por la percepción de terceros: *La gente te lo va a creer;/ actúas bien ese papel,/ baby, pero no eres feliz con él*

La supuesta tristeza de este locutor masculino substituido resulta, entonces y vista de cerca, una mezcla discursiva en la que puede localizarse un ego lastimado y la correspondiente defensa de su imagen pública; un manejo ambiguo del maltrato previo y la función que éste tuviera en la relación;[7] un constante *ser.para.ser.visto* y la idea de la cercanía emocional como territorio marcado y derecho de antigüedad; imágenes abstractas del "amor" donde las proyecciones del escucha completan (de manera falsa) las cosas que el locutor propone pero no declara, otras en las que el poder adquisitivo es, si no una garantía, una muestra de bienestar

emocional, y un último grupo en el que lo cotidiano se idealiza de manera torpísima pero sorprendentemente efectiva; ninguna co.responsabilidad real en el malestar emocional compartido y/o mutuamente generado y, en cambio, una apuesta muy fuerte por las soluciones mágicas que, de nuevo, únicamente se insinúan de modo que, si el alocutario responde o actúa, sea bajo su responsabilidad y riesgo pues está obligado a partir de las interpretaciones que haga y no de lo que realmente se le ha dicho:

te conozco mejor | llegué primero | no te quiere como yo | te haces mal | el amor no se compra | después de mí no habrá amor | fuimos uno | ambos perdemos | nadie tiene culpa (ni es responsable) | discúlpame (**si acaso** te hice algo) | no eres feliz con él

Lo que no callan las mujeres

¿Cómo narrar las respuestas? Quizá diciendo en primer lugar que se dieron pronto porque el video de Maluma se publicó el 29 de julio y para el 18 de agosto, justo al cumplirse tres semanas, ya estaba en TikTok el de Andrea Vilchez (2020), al que siguieron el de Cris Blanco (2020) seis días después (agosto 24), uno de Lili Estévez (2020) el 2 de septiembre, otro de Ninna (2020) el 4, otro más de Yoelyz Camargo (2020) el 8 (*ojo*, sólo han pasado seis semanas), uno de Betzabeth (2020) a fin de mes (27 de septiembre), el de Beatriz Luengo (2020) el 5 de octubre y, “mucho tiempo después” —once semanas más tarde—, el de Carolina Sotelo (2020), puesto en la red el 18 de diciembre de 2020. El *corpus* en conjunto —el video de Maluma y sus respuestas— acumulaba, hasta el momento en el que este ensayo fue escrito, 728 **millones** de vistas, de las que, sin embargo, sólo el 3.5% corresponde a los ocho videos femeninos.[8]

Se pueden intentar, por supuesto, explicaciones mediáticas lógicas y decir que, por ejemplo, Yoelyz Camargo sólo tiene un canal en YouTube con diez canciones y no una disquera como la que respalda el trabajo de Beatriz Luengo, quien, además, es la mayor de todas: 38 años, mientras las demás tienen entre 20 y 25. Pero en ese mismo sentido (y en dirección contraria) Ninna se ha construido —en menos de tres años, con base en YouTube,[9] material propio y constantes "respuestas" al ajeno— una carrera que incluye un video visto 15 millones de veces. El asunto parece relacionarse, entonces con otras cosas; por ejemplo que, en efecto, se trata de ocho mujeres *reaccionando* al dicho de un hombre no porque les falten ideas —sus respuestas (de)muestran que no es así— sino porque los medios ofrecen eso: dichos de hombres, primeros turnos masculinos que garantizan sus/nuestros/los privilegios de género "correspondientes" (en este caso los de uso de la palabra, los discursivos), y se mantienen bien lejos de abrir el mismo espacio para ellas… No sea que digan alguna cosa incómoda o fuera de lugar o, peor aún, cuestionen lo que se les dice y/o se dice de ellas y/o se dice de los hombres "en función de ellas" para explicar las maneras más frecuentes y menos sanas para construir relaciones eróticoafectivas, heteronormadas y monógamas porque, hay que decirlo, el pop en castellano norma el comportamiento de las mujeres tanto como niega la existencia al sexo homoerótico y bisexual, la multiplicidad de parejas explícita y las aficiones específicas de comunidades como la del BDSM[10] o la Leather que, lejos de tener canciones propias sobre sus deseos y formas de ser, quedan orilladas a apropiarse y resignificar lo que el mercado "nos" ofrece "a *totis*".

Queja mía sobre los discursos imperantes tras la cual el problema de cómo analizar las respuestas queda, sin embargo, intacto. ¿Debo hacerlo en orden cronológico, asumiendo que cada nuevo enunciado fue hecho por

alguien que conocía ya los previos de modo que todos se vuelva un eco del eco del eco del eco…? ¿Qué pasa, entonces con las de septiembre 2 y 4? ¿Lo hago alfabéticamente? ¿Por apellido o por nombre de las intérpretes? —pues éste es un criterio tan arbitrario o tan bueno como otro cualquiera—. ¿Lo intento en función de su capacidad de respuesta, es decir, de su alcance ideológico? El problema es que este último criterio en realidad enunciaría lo que *yo crea* que ocurre y, aunque en alguna medida es lo que voy a hacer, prefiero intentar una descripción simultánea de las ocho. Procedimiento que requiere una observación inicial obvia: ninguna de estas cantantes acepta el discurso de "Hawái" en torno al alocutario femenino y, en consecuencia, todas sus locuciones se oponen a —pero no rompen con— el marco inicial; en esa medida, continúan la "historia" que la primera canción sugiere.

Y percepción cotidiana, ésta de la lírica popular como un discurso con personajes e historias, que es necesario corregir distinguiendo entre individuos (Alexa Carolina Sotelo Chito, Juan Luis Londoño Arias, Priscila Vargas Acuña) y cantantes —entendidos como las *personae*, los personajes públicos con que aquéllas trabajan: Carolina, Maluma, Ninna, Yoelyz, Betzabeth—, separados todos ellos a su vez de los locutores, alocutarios y delocutores (las "voces poéticas" en las canciones: quien habla, a quien se habla y de quien habla, funciones que pueden, además, coincidir en una misma *persona*) que justamente funcionan como estos "personajes" que creemos ver en un discurso lírico donde, por contraste con el corrido, en realidad *nunca* se *narra nada* aunque al escucharlo *generemos* historias *creyendo* que las *inferimos* con lo que dicen los versos.

No se trata, pues, de inexistentes pleitos personales con Maluma[11] pues, al publicar su video, alguna de ellas simplemente decía: "***Amé*** esta canción, y ***me animé*** a escribir una ***versión femenina***; si les gusta ayúdenme compartiendo" (Lili Estevez, 2020), pero en cualquier caso sí

tiene que ver con lo que ellas piensan como mujeres vivas y actuantes durante el primer cuarto del siglo XXI —incluso si no se dan cuenta— y ello es en parte origen de sus versos y lo que éstos vehiculan. Razones por las que, quizá, alguna otra sintió que debía explicarse más ampliamente mientras subía el video:

> Espero que os guste mi **adaptación** de este **temazo**! En este caso **simulo la respuesta** de "ella" hacia él! un beso enorme! *PD: **ES FICCIÓN**, lógicamente la respuesta no es directamente de MI a MALUMA, **es sólo un punto de vista distinto** de la canción, respondiendo a la letra de la misma. **De hecho yo amo la canción original** jajaja, **no se ofendan!!** (Cris Blanco, 2020)

Así pues y aunque, como dije, en todas las canciones se contrargumenta lo que el original dice sobre el alocutario femenino, la cuarta parte de las *personae* implicadas parece no sentirse autorizada para rechazarlo, por lo que no sólo se limitan a "responder" sino que parecen disculparse por ello; si no directamente con Maluma (y quizá menos con Juan Luis Londoño Arias), sí "con su trabajo", que describen como una canción o un "temazo" cuyo original "*aman*"… ¿o será que, cultural y simplemente, las mujeres "no tiene permiso" para que algo *les cague*?

De la argumentación como "empoderamiento" (y el uso de ésta para noPoder)

La siguiente revisión intenta repetir el recorrido hecho con el original y, por lo mismo, procedo estrofa por estrofa sin que eso me obligue a describir cada vez lo que en los ocho casos ocurra.

De la primera importa decir que dos de las respuestas posibles generan grupos y dos más hacen planteamientos nuevos. En el primero están quienes explican que no actúan para provocar celos —Andrea, Cris, Yoelys—, el segundo corresponde a quienes acusan de vuelta diciendo “aquí el celoso eres tú” —Lili, Beatriz, Carolina— y las respuestas “otras” coinciden en incorporar a la enunciación elementos directamente eróticos —“y es que desde que él llegó las ganas por ti murieron” (Ninna), “él fue el primero que desde su cuarto en la piel me hizo tocar el cielo” (Betzabeth)—, aunque Ninna es empática (o le tiene lástima):

Me resulta triste
que pienses que todo lo que publico en redes es pa’ darte celos;
bebé, los dos sabemos que hace un tiempo ya no eres mi cielo
y es que desde que él llegó las ganas por ti murieron

Mientras que Betzabeth regresa la violencia discursiva del original usando, como éste, un imperativo:

Deja de mentirte:
mi pasado fue contigo, pero él fue el primero
que desde su cuarto en la piel me hizo tocar el cielo;
no te diré quién, pero llorando por mí te vieron

Ninguna de las ocho estrofas se reduce a esto, por supuesto, y en mayor o menor medida, con poco o mucho tino, elaboran brevemente tópicos como el del paso del tiempo:

Deja de mentir,
que ha llovido mucho desde que te llamaba “mi cielo”

(Lili Estevez)

Pero también aspectos mucho más interesantes como la toma de decisiones propias o el extrañamiento y desconocimiento mutuos tras la ruptura y la separación:

Deberías rendirte
y entender que decidí volar en mi propio cielo

(Andrea Vilchez)

No me estoy mintiendo:
la foto que subí yo con él no fue pa' darte celos;
si tú no me conoces tan bien como tú piensas, lo siento.
Claro que lloré por ti, pero era un dolor pasajero

(Cris Blanco)

La segunda, igualmente, genera tantas variantes como quepan en ocho tetrástrofos pero el eje está determinado por la presencia o no de maltrato en la relación previa y la caracterización del nuevo amante como "un caballero":

pero ahora me va bien y hoy tengo a alguien mucho más sincero

(Yoelys Camargo)

Déjame decirte:

él sí que me trata bien, es todo un caballero;
contigo sólo sufrí y yo no lo merezco;
ahora me va bien, mi amor, para él yo soy su mundo entero

(Cris Blanco)

¿Qué quieres decirme?
Sabes que me trata bien y que es un caballero
y me sanó el corazón que dejaste deshecho
y quieres volver pero no voy a cambiar sus besos (por un pendejo)

(Betzabeth)

Ya no quiero oírte.
Ahora tú quieres hablar y soy yo quien no quiero:
no escucho a ningún patán, ya tengo un caballero,
estoy más que bien porque aprendí qué es el amor sincero

(Carolina Sotelo)

Figura que se contrasta con la cada vez más explícita imagen del alocutario como alguien que, en el discurso de Maluma, constituía una apuesta por la pasión y la identificaba con la patanería. Habrá que volver sobre estos personajes del Patán Pasiones *cfr*. Caballero Cotidiano, como elementos de un hipotético imaginario eróticoafectivo que, muy probablemente, resultará más una construcción masculina proyectada que un real deseo femenino.

El planteamiento de Ninna destaca, entonces, porque expone además y por primera vez la violencia económica, aunque considera una versión idealizada que asimismo refuerza los tópicos del “amor verdadero” con el

giro, además, de sugerir que la siguiente pareja ya estaba ahí antes de que esta locutora y el alocutario Maluma terminaran de separarse:

> El amor existe
> pero a tu lado encontré nada más que dinero;
> los billetes compraban flores, pero no un “te quiero”.
> Y sé que no fui la mejor, cometí un error, ¿quién no lo ha hecho?
>
> (Ninna)

El avance argumental (si lo hay) radica entonces en el gesto de espontánea sinceridad con que naturaliza y resta importancia al asunto; sí, porque devuelve la moneda del discurso masculino en que, por ejemplo, la infidelidad sexual no es un problema porque “no implica sentimientos”, pero sobre todo en tanto *sugiere* cosas que pueden pasarle a cualquiera: tener una relación desgastada, sentirse poco apreciade y buscar fuera el reforzamiento y la contención que se necesitan, convenciéndose a sí misme de que se hace porque la otra persona ha dejado de mostrar interés o, incluso, de querernos… y clara muestra, esta parte de mi “análisis”, de lo dicho antes: en un mal intento por llenar “espacios de indeterminación narrativa” que en la lírica no existen realmente, caemos en la “interpretología”; pero es que es fácil y da mucha tentación inventar telenovelas.

A ChorusLine

Luego, el vuelo BZN 2804 anuncia su llegada a Hawaii y aterrizamos en los coros; estrofas peligrosas, si las hay, por las enormes cargas emocionales que como escuchas podemos depositar en versos que, desde una perspectiva

sintáctico-semántica objetiva, apenas dicen algo; como pasa cuando Caifanes canta “Viento, amárranos/ tiempo, detente muchos años”. Importa, entonces, tener presente la explicación de José Hernández (2011) en “¿Cómo leer una canción pop?”:

> La estructura básica de una canción [implica] una introducción, un verso y un coro musicales sobre los cuales se cantan las estrofas y coro escrito, una conclusión **escrita** que generalmente va sobre un verso **musical**, el coro final y, en ciertas ocasiones, una coda. En la sección de los versos musicales la música se subordina a la letra porque, si es el caso, en ella se desarrolla la historia que quiere contarse. El coro, en contraste, es mucho más musical, pues su función es la de hacer que la tonada encuentre un lugar en la memoria del escucha. Es un espacio climático que no sólo ofrece una secuencia natural al resto del texto escrito que continuará en los siguientes versos, también asume, en cuanto al texto escrito, la función de leit motif, pues ahí yace la idea principal que el autor transmite. (190)

De modo que, cuando una canción no nos gusta pero se nos queda “pegada” durante días, la situación podría describirse como Síndrome del Coro y ser resultado de su buena construcción.

Los de estas nueve canciones no son la excepción y —porque se construyeron sobre una misma melodía (0:45-1:30) que justo al borde del coro tiene un silencio que genera suspenso (0:42-0:45), luego acelera el ritmo con que las voces enuncian y finalmente *descarga* (1:24-1:30), en contrapunto y sobre una base rítmica sin melodía, los versos que son meollo del asunto— su éxito como recordación involuntaria nuestra debería estar, al menos en teoría, garantizado.

De hecho, el de Maluma lo está… “cómo te va de bien/ pero te haces mal/ porque el amor no se compra con ná’” es una construcción sintética y

simple, lineal, que llama la atención porque abre con una paradoja (y las paradojas sorprenden siempre) y cierra “demostrando” el error de la paradoja (ahora sólo aparente porque la situación ya se ha juzgado) con un aserto metafórico y tópico (infinitamente repeti[tiv/d]o y aburrido) cuya validez está dada porque su sintaxis lógica es correcta: “el amor no se compra”, pero que es ridículo cuando se equipara con construcciones equivalentes que el uso no ha consagrado: “el atardecer no se vende”, “la geosmina no se alquila”. El truco, entonces, está en que las generalizaciones —mecanismo retórico subyacente a la construcción de dichos, por ejemplo— permiten pasar por alto las premisas que individuarían cada caso y en función de las cuáles sería posible juzgar qué validez tiene el aserto en un contexto de enunciación determinado… exactamente lo que ocurre cuando alguien afirma que “al que madruga dios lo ayuda” y coincidimos, pero también estamos de acuerdo en que “no por mucho madrugar amanece más temprano”.

Las respuestas, pues, están condicionadas por la estructura melódica y semántica que heredan del turno inicial, centrándose cinco de ellas en lo que puedan decir los demás (el *ser.para.ser.visto* en redes sobre el que he insistido antes):

> Y ahora no me hace falta ná’, ya no te inventes más
> historias y canciones, **creando mil rumores**
> **de que te extraño pa’ que otros te crean lo que posteas…**
> te deja mal, qué mala idea
>
> (Yoelys Camargo)

> cuenta falsa en Instagram
> pa’ que no vea cómo me chequeas (pa’ que no vea)

(Lili Estevez)

perfil falso en Instagram
pa’ que no vea cómo me chequeas, pa’ que no vea

(Beatriz Luengo)

muy lindo en Instagram
lo que aparentas
pa’ que yo crea que no estás mal, pa’ que yo crea

(Andrea Vilchez)

lo pongo en Instagram
pa’ que tú veas, pa’ que te duela
(qué bien me va) aunque te duela…

(Betzabeth)

Mientras Carolina Sotelo usa el suyo para revindicar su autonomía económica, aún si al hacerlo refrenda el “dicho” sobre un amor que, además de no estar en venta, parece que llegó para quedarse:

De verdad que no me falta ná’, absolutamente ná’;
no es por las vacaciones, tampoco los bombones:
no es por lo material, como tú esperas.
Si acaso piensas que es temporal […],
si acaso piensas que me pueden comprar,
realmente estás mal: mis cosas pago, nadie me da na’

En contraste con dos coros más, los de Betzabeth y Cris Blanco, directamente centrados en el amor propio como el único verdadero:

Y ahora que no me hace falta ná', que amor me dan de más […]
que ahora me siento bien, contigo estaba mal
y que eso yo no lo cambio por ná'

(Betzabeth)

Ahora no me hace falta nada, realmente 'ná de nada […]
y no intentes volver, no lo vas a lograr
porque ya me empecé a valorar

(Cristina Blanco)[12]

Finalmente, el de Ninna sorprende por ser el único que rompe el molde: sin "discutir" si necesita o no cosas, insiste en que efectivamente su locutor femenino dejó al alocutario porque encontró en alguien más la atención y el afecto que necesitaba:

Cuídala porque otro va a llegar, a otro le va a gustar;
se irán de vacaciones, las selfies por montones
y algo te va a molestar cuando la veas
mucho más buena (y es que es verdad estoy mucho más buena)

La debilidad está, en mi opinión y entonces, en que los versos finales —que, como dije, son meollo de estos coros— son breves y pocos en contraste con los que desarrolla la imagen del "ser.feliz.por.el.cambio.de.pareja", que no alcanzan a remontar pese a su intento por desmentirlos:

y creerás que es por él pero no es la verdad:
por sí solita, no me falta ná’

(Ninna)

La penúltima y nos vamos

Las ocho respuestas terminarán con una estrofa larga que, como en la original, intenta cerrar la exposición y los argumentos antes de refrendar la sentencia a través del coro. Pero, como en la de Maluma, todas mostrarán antes su último as o, incluso, el último par de ellos que aún tenían en la manga, ya sea para insistir (auxilio, ¡qué cansado!) en el ser.*para.ser.visto*:

Miéntele a todos tus seguidores, (diles)
que ya no me dedicas canciones

(Beatriz Luengo)

Miéntele a todos tus seguidores

(Andrea Vilchez)

A mí me va muy bien y todo es real

(Lili Estevez)

O ya sea para exponer dos de las formas más frecuentes de maltrato: la económica:

Aprendí a ser independiente;

cuando tú pagabas, alardeabas con la gente

(Carolina Sotelo)

y la emocional, ilustrada ampliamente como difamación, infidelidad sexual ("traición") y *gaslighting* (manipulación) —incluso, parece inducirla a la depresión—:

Miéntele a todos tus seguidores, (diles)
que fui yo la que cometió errores (no creo),
que fueron tantas traiciones
que mi mundo ya lo sentía sin colores

(Andrea Vílchez)

En los tres casos restantes —Cris Blanco, Yoelys Camargo, Ninna—, distinguir entre la última estrofa y ésta es difícil, así que las describo en conjunto. La de Cris Blanco "revela datos" nunca antes mencionados y funciona, por lo tanto, como un *gran finale* para la "historia" en la que la infidelidad sexual del alocutario (de nuevo "traición" como eufemismo favorito) explica ampliamente qué la llevó a dejarlo:

y ahora me llamas pidiendo perdones
y si no contesto tengo mis razones.
Tú y yo fuimos uno
pero me fallaste sin pudor ninguno […]
Si me preguntas tuya es la culpa;
no era un problema: eran traiciones juntas

Regresa la moneda del *¡cállate!* que hay en el original, reforzando su hartazgo ante la situación y, justo antes de repetir el coro completo hasta terminar de cantar, reafirma su nuevo bienestar al lado del hombre con quien está ahora:

Ahora hablo yo, porfa no me interrumpas
y ni te molestes, no me pidas disculpas.
Déjame decirte que, aunque no lo quieras creer,
ahora yo soy feliz con él

En la de Yoelys Camargo, por su parte y al contrario, la misma situación ha sido *leitmotiv* de toda la letra y ahora lo refrenda con fuerza:

Sé bien que te duele que yo te ignore;
tranquilo no te guardo rencores:
al final de todo siempre hay más amores.
Ya deja el orgullo,
acepta que, en lo nuestro, mentir fue lo tuyo;
dejaste que este amor se fuera como el humo
y ahora no entiendes que ya no somos uno.
No quiero disculpas, ya no más excusas;
ser víctima es lo tuyo, se ve que lo disfrutas.
Déjame hablar, porfa no me interrumpas:
aquí no hay vuelta atrás así que de esto olvídate

E, igualmente, hace patente la presencia del nuevo amante como razón de su bienestar actual:

Ya nadie a ti te va a creer, se te cayó ese papel;
yo seguiré feliz con él

Ninna, finalmente —empiezo a creer que es la versión que más me gusta—, hace un recuento redondo de sus propios hilos narrativos y en esa medida es, siendo una falsa historia de lírica pop, la *fábula*[13] mejor insinuada de todas. Hubo violencia entre ellos:

No me falta na', yo estoy completa:
cuando me fui me traje la maleta;
no dejé nada sólo tus rabietas;
recuerdo to'os los puños en la puerta

Abandono de ella sin infidelidad y un ambiguo llamado a no meterse en vidas ajenas que se contradice con el marco de red social y *ser.para.ser.vistxs* en el que estas canciones se inscriben:

de un ego lastima'o porque dicen me fui con otro
pero nadie pregunta si tenía el corazón roto.
No justifico para na' tanto alboroto, yeah,
pero me tenía en la mira, él sabía lo que quería;
dejé la cobardía y ahora él me hace los días

Y, acto seguido, la recuperación de ese mismo marco como deseable:

comparto todo por fotografías;
me tira stories cuando estoy dormida
pero lo hago porque soy feliz:
el mundo no gira por ti (el mundo no gira por ti)

Imagen que puede explicarse pensando en lo que la canción de Maluma plantea, por supuesto, pero que importa notar por lo que dice del contexto

social en que ésta, todas las respuestas y nuestra misma lectura ocurren: uno en el que a nadie parece ocurrírsele que la salida para el malestar de la red —la necesidad compulsiva de *likes* para generar dopamina (véase Mandal, 2021)— es, justamente, salirse y mantener / recuperar / buscar relaciones *personales* **no** tecnológicamente mediadas.[14]

Ya con ésta me despido (o casi)

Los otros cinco finales presentan una coincidencia importante, creo, porque rechazan la cortina de humo que el enunciador de Maluma usó para abstraer el origen del conflicto, hacer las pérdidas mutuas y negar sus responsabilidades —"y ahora en esta guerra no gana ninguno./ Si me preguntas, nadie tiene culpa,/ a veces los problemas a uno se le juntan"—. Pero, sobre todo, porque declaran su hastío con las situaciones en las que se han visto y la decisión de no volver a ellas:

> quieres saber el por qué, entonces escucha;
> déjame hablar, porfa no me interrumpas:
> de luchar sola y velar por ti yo me cansé;
> te lo juro que lo intenté
> y ya de esta lucha me retiré
>
> (Andrea Vilchez)

> Si te preguntas quién tiene la culpa,
> tus celos enfermizos con tu ego se juntan;
> si un hombre me da like en una foto, te insulta,
> pidiendo que la borre y si provoco "es mi culpa"
>
> (Beatriz Luengo)

No hay dolor alguno;
contigo lloraba hasta en el desayuno;
salí de esa guerra, por eso presumo.
Si me preguntan, tú tienes la culpa:
yo intentaba cambiar y tú siempre con disculpas

(Carolina Sotelo)

Aun si también patinan y, de nuevo, explican su decisión de no regresar por la presencia de un compañero nuevo:

ya no hables más, porfa, ya no interrumpas;
ahora es demasiado tarde porque yo estoy con él.
Debes marcharte y entender que ya no me puedes tener
porque yo soy feliz con él

(Carolina Sotelo)

Dirección en la que, de nuevo, la versión de Betzabeth es, por sexosa, la más divertida e interesante de las ocho, justamente porque rompe con el discurso “amoroso” y el locutor femenino mezcla un nuevo sentido del valor de sí con un profundo pragmatismo erótico:

Y sufres porque imaginas
que él me hace cositas que tú no sabías;
me di mi valor pa’ que tú no me uses;
yo te cambié porque él sí me luce.
Venga, le digo, mi parce, que para ti ya es muy tarde;
a su compromiso hizo caso omiso, ahora vienes de sumiso
con un amor indeciso, vienes a buscarme

pero pa’ tocarme yo te cancelé el permiso

e, incluso, una metáfora futbolera:

Guay ay ay más rico en Hawái ay ay.
Roja pa’ tu falta, ya no me haces falta.
Sin ti me siento guay ay ay ay.

en la que, además, se ha borrado al nuevo amante y sencillamente se festeja el estado de cosas actual.

Distanciarse de un engaño para *totis*

¿Qué se puede “concluir” tras leer estos nueve poemas? En primer lugar, que hacen falta más conferencias y que probablemente deba escribir un artículo sobre cada canción en vez de intentar, como hice aquí, un apretado resumen sobre todas. No sólo porque nueve canciones son muchas para analizarse de golpe, por supuesto, sino porque cada una y el conjunto implican muchas y mucho más extensas líneas de investigación que las que pude cubrir; por ejemplo:

- las definiciones de “público” y “alcance” a las que obliga la red cuando se considera que un video puede verse 700 millones de veces (o más)
- la revisión de nuestras ideas sobre “originales” y “covers” como categorías (in)suficientes para explicar el fenómeno de las “respuestas”; y los alcances de las mismas como formas de oralidad secundaria y/o dialogismo lírico y creativo

- la función de las redes y el *ser.para.ser.visto* en la vida cotidiana y personal de esos mismos 700 millones de personas que vimos el video
- las bondades o peligros de una naciente “cultura de la cancelación” en función de la cual un artista puede o no colgar material en la red, ya sea porque se le prohíbe hacerlo o porque decide tener consideraciones hacia un(a) colega[15]
- el reforzamiento mutuo, ¿la “simbiosis orgánica”?, que música y letra generan para que una canción tenga éxito; y la forma en la que ésta misma dificulta una recepción crítica del discurso o una apropiación activa de las contrapropuestas porque, justamente, uno tiende a bailar por naturaleza (véase Hernández, 2019)
- las que se acumulen y/o no he pensado
- las que ustedes propongan ahora o más adelante

Y, sin embargo, hay una confesión que quiero hacer y un par de puntos que necesito tocar antes de inConcluir este ensayo.

La confesión es sobre mi participación en el asunto porque hace 25 años defendí una tesis de licenciatura sobre el bolero, que en ese momento me parecía el discurso poético-y-amoroso (es decir, *erótico*) más logrado del mundo mundial y creía completamente injusto que la Academia lo menospreciara por ser lírica pop(ular) (Bazán, 1996). El trabajo corrió con suerte y el Fondo de Cultura Económica lo hizo libro al iniciar el siglo; se reeditó, incluso, y hoy implica para mí una serie de problemas éticos (y medio teóricos) para los estudios de lírica porque reconozco en él muchos rasgos de un discurso machista que, por ejemplo, cosifica a las mujeres justamente porque son su *objeto* de deseo e idealización; exalta los estados pasionales como muestras de una mayor capacidad o valía amatoria (el que más sufre es el que más quiere), y final pero muy gravemente, más allá de que “nos” la cantara Luis Miguel o Daniel Santos, a muchos nos tatuó en la

memoria un estribillo que plantea un imperativo en torno al amor ideal (el deseable, el que debe buscarse y conseguirse) como único e inolvidable, extremoso e insuperable:

> Es la historia de un amor como no hay otro igual
> que me hizo comprender todo el bien, todo el mal,
> que le dio luz a mi vida apagándola después
> ¡Ay, qué vida tan oscura! Sin tu amor no viviré
>
> (Carlos Eleta, 1955, vv. 9-12)

No se trata, entonces, de un discurso verdaderamente *amoroso* como afecto, inclinación y entrega mutuas, sino de uno *pasional*; referido, por tanto, a la perturbación del ánimo por la viva inclinación de alguien hacia otra persona y los consecuentes apetitos vehementes que siente.[16] Incluso si hace un cuarto de siglo yo defendía la existencia, entre las letras que analicé allá y entonces, de tres grupos donde podían distinguirse entre el "amor feliz", el "amor difícil" y el "desAmor" como etapas *cuasi* lógicas e inevitables en toda relación eróticoafectiva. E incluso si, para *más peor*, opinaba entonces que e*l difícil* era *el amor* que merecía ser cantado porque no tenía la cursilería que veía en los felices, ni la renuncia (que hoy me parece sabia) de quien se des.ilusiona y puede, así, empezar a vivir la vida en sus propios términos (los de la vida, no de la persona) porque actúa viendo el presente sin idealizar el futuro ni el pasado.

Las canciones de bolero y éstas nueve que revisé hoy remiten, pues, a ese paradigma del "amor difícil" entre otras muchas razones que pueden argüirse porque NO estamos educados para distinguir con claridad entre nuestras emociones (fugaces e intensas) y nuestros sentimientos como estados afectivos recurrentes y cultivados.[17] Y, en consecuencia, para

extremar los juegos hechos hasta ahora en torno a análisis narrativos —que, insisto, no son verdaderamente viables ante un texto lírico—, lejos de completar un viaje del héroe que NO emprendemos jamás porque nos entretenemos en postergar el duelo por la pérdida revolviendo “razones” que, *dizque*, nos permitirán explicar una serie de acontecimientos acumulados durante la relación completa (aun si ésta es siempre arbitraria y dada por el punto de emoción en el que el locutor se encuentre), nos quedamos a la espera de una solución corta y veloz como las que pudiera ofrecer una Hada Madrina y que, se nos ha entrenado para creer que, encontraremos en las frases ganadoras (por ser supuestamente conmovedoras) de un bolero, un reguetón, una balada o ya, si estamos muy, muy jodidos emocional y estéticamente, una canción de Arjona tipo “El problema”… que SÍ: es uno grande y grave tanto por sus 5:30 minutos de *quejiquez* repetitiva y victimizada, como por el abuso obsceno del autor sobre las metáforas paradójicas con que sugiere sus dolores en el alma:

> ¿Y cómo deshacerme de ti si no te tengo?
> ¿Cómo alejarme de ti si estás tan lejos?
> ¿Cómo encontrarle una pestaña a lo que nunca tuvo ojos?
> ¿Cómo encontrarle plataformas a lo que siempre fue un barranco?
>
> (Ricardo Arjona, 2002, vv. 17-20)

La lírica popular mediáticamente difundida parece, entonces, una invitación a y un instrumento para permanecer en y habitar nuestro malestar emocional tan larga y pausadamente como a cada quien le sea posible y, extrapolando el diálogo potencial que haya entre la primera canción y las respuestas, el conjunto puede verse de pronto como un himno a lo que hoy se llama “relaciones tóxicas” por su infinito ir y venir de reclamos

intercalados a los encuentros pasionales con que una y otra vez intentamos *regresar* nuestros vínculos eróticoafectivos a un momento anterior en el que "ocurrió algo" y "se descompusieron" sin revisar realmente lo que habría que hacer, *en adelante*, para que los elementos que detonaron el vínculo no se presenten de nuevo.

Siendo una fuente de conocimiento profundamente más pop porque es un espacio colaborativo sujeto a la revisión de los propios partícipes (en ese sentido "auto referida" e incómoda para quienes esperan que su hacer sea autorizado por una instancia externa a sí mismes), Wikipedia no tiene, sin embargo, una definición sobre *qué sea* una "relación tóxica" pero una búsqueda simple arroja 1993 entradas en las que aparece el término. Entre las primeras veinte, diez remiten a lo que discutimos ahora y, de hecho, una parece resolver el problema —de la definición, no de esta clase de vínculos— porque dice lo siguiente:

> Una **relación intermitente** es un vínculo personal entre dos que rompen constantemente para reconciliarse después, formando un ciclo. Kale Monk, investigador de la Universidad de Misuri, plantea que una relación puede ser intermitente porque una persona tenga que moverse de ciudad o porque la pareja revalúe su relación. […] Estar en una relación intermitente puede dañar la salud mental, y provocar depresión, trastorno alimentario y/o ansiedad. Monk también señala que estas relaciones tienen tasas más altas de abuso, peor comunicación y niveles más bajos de compromiso. […] Un estudio de 2009 publicado en la revista *Personal Relationships* reveló que casi dos tercios de los participantes habían tenido una relación intermitente. (Wikipedia, 2021c)

Promisorio, ¿no? Si el 60% de quienes participan en una encuesta tienen relaciones así, éstas son *normales* en el sentido más lingüístico de la

palabra: como uso dominante, como forma más frecuente, abundante y ampliamente repetida. Tanto así que la misma entrada de la enciclopedia parece reflejar nuestras dudas (las mías, pues: no quiero contagiar mi tara emocional a nadie), pues si bien dice que "muchos continúan reconciliándose con la esperanza de que esos momentos de felicidad y gratificación que vivieron juntos, eventualmente constituyan la relación completa" (Wikipedia, 2021c), lo que constituye una fuerte crítica a la afición que cada quien haya desarrollado hacia las "soluciones cinematográficas" para sus problemas personales… también es cierto que cierra con "no todas las relaciones intermitentes se consideran tóxicas, ya que la ruptura y la reconciliación pueden ayudar a una pareja a comunicarse mejor y abordar los problemas en sus relaciones" (Wikipedia, 2021c), algo que suena *cuasi* como un consejo en revista para adolescentes que, justamente, sería una negación deliberada y protagónica del tipo "sí, pero *a nosotros* eso no va a pasarnos: 'nuestro amor es más grande que el mar, cristalino y profundo'" —como canta Daniel Santos (2006)—.

¿He dicho que todo está perdido? Sí; mientras nuestro discurso amoroso (y en consecuencia la idea que del amor construimos y en función de la cual actuamos en nuestros escenarios eróticoafectivos) gire en torno a los momentos Kodak —supongo que ahora se llaman "la *pic* con más *likes* en mi *Insta*"— que siguen remitiendo a estados sublimes fantásticos y dignos de ser tesoro mnemónico, por supuesto, pero que *justamente porque son irrepetibles* **no** pueden ser (no *deberían* ser, no *nos conviene que* sean) la medida del éxito en nuestras relaciones.

Hay entonces que explorar "nuevas" líricas que lo son porque se difunden mucho menos pero que sin duda contribuirán a romper estos juegos y representaciones mentales en los que el amor se sufre en vez de gozarse (decimos "es una relación que *vale la pena*") y en los que quien

peor la pasa cree que es el más cabal de lxs amantes cuando, en primer lugar, el verdadero empoderamiento de las mujeres a través de las cantantes está, creo, en trabajos como el *Chao* de Ilyari (2019): una canción en tercera persona cuyo locutor cuenta que *la negra* tuvo sexo con alguien que no era *el chino* (su pareja), que éste la golpeó y que ella decidió dejarlo… SIN entretenerse un segundo en dar "las razones" que "la llevaron" a hacerlo o a decir lo que sintió él para justificar su reacción y cerrando, en cambio, con una estrofa en la que ella sencillamente no acepta el maltrato:

> Tu mierda te le pue's tragar;
> aquí en mi casita no, no vuelve a entrar.
> A gusto yo quiero estar:
> aquí, aquí, carajo, no vuelve más.
> Ya no quiero más, quedó en el pasa'o;
> yo del otro la'o en mi libertad.

Es decir, enunciando si se quiere ver así, "el fin de una relación amorosa" pero desde un lugar completamente ajeno a los discursos con los que lo envolvemos y que, como espero haber mostrado, lo hacen perpetuo porque no la dejamos morir ni sanar a vueltas con rencuentros y reclamos sobre lo mismo: la nostalgia por los (generalmente pocos) "grandes" momentos de emoción sublime (enteramente individuales, por otra parte, puesto que en ellos la otra persona es un accesorio para nuestra película) que niebla el disfrute de los (más abundantes y extensos) ratos en los que puede compartirse un sentimiento cuidadoso y *mutuo*; sin duda menos espectacular, pero (espero que) mucho más hondo y sólido.

La otra vía, menos sencilla porque es menos radical y en esa medida menos clara, sería localizar, entre el infinito repertorio de canciones que ya existen, las que no serán atractivas porque en ellas el amor no es puro

deslumbramiento, sino necesidad de compromiso. Pero que precisamente por eso, porque enuncian la intención de sus locutores para generar otras vías, pueden ser una forma de pensamiento recto que nos permita reEducarnos *totis*; cada quien y juntes, unas a otros, de par en par o en tríos, bolas, retas y constelaciones de hombres mujeres perros postes quimeras y botargas esperanzades pero no fantasioses que, ya lejos de creerle a Sabines cuando decía que

> los amorosos
> se ponen a cantar entre labios
> una canción no aprendida
> y se van llorando
> llorando la hermosa vida[18]

están dispuestos a responder a preguntarse y responder:

> ¿Quién dijo que todo está perdido?
> Yo vengo a ofrecer mi corazón;
> tanta sangre que se llevó el río;
> yo vengo a ofrecer mi corazón.
> No será tan fácil, ya sé que pasa;
> no será tan simple como pensaba,
> como abrir el pecho y sacar el alma:
> una cuchillada de amor.
> Luna de los pobres, siempre abierta;
> yo vengo a ofrecer mi corazón
> como un documento inalterable;
> yo vengo a ofrecer mi corazón.
> Y uniré las puntas de un mismo lazo
> y me iré tranquila, me iré despacio
> y te daré todo y me darás algo,
> algo que me alivie un poco más.

Cuando no haya nadie cerca o lejos,
yo vengo a ofrecer mi corazón;
cuando los satélites no alcancen,
yo vengo a ofrecer mi corazón.
Y hablo de países y de esperanzas;
hablo por la vida, hablo por la nada,
hablo por cambiar ésta, nuestra casa,
de cambiarla por cambiar nomás.

(Fito Páez, 1985)

La bestia celosa: representación de la violencia contra la mujer en dos canciones de hip-hop

María Sinaí Nájera Bahena

El hip-hop es un género musical conocido por ser violento. Los intérpretes retratan en sus canciones varios temas –entre ellos, cómo se vive en lo que llaman "el barrio"– y lo hacen con lujo de detalle y violencia con el fin de ser fieles a lo que ven; tanto, que las canciones se vuelven polémicas. Cuando los exponentes de este género musical son acusados de ser machistas, se excusan diciendo que sólo retratan lo que se vive en las calles; sin embargo, al retratar la violencia de género en sus canciones, el tratamiento que se le da sólo logra que se naturalice.

Un ejemplo de este machismo dentro del hip-hop es el grupo mexicano Cartel de Santa, autores de la canción "Todas mueren por mí", que fue tomada como objeto de estudio por Jessica Araujo en su texto "Machismo progre y violencia sexual en Cartel de Santa" (2019), del cual me parece importante el siguiente fragmento:

> estas canciones siguen reproduciendo la jerarquía social y protegiendo la estructura machista. Además, provenir de una clase social baja no justifica la violencia de género, la cual ejercen de forma explícita con

> mensajes que jerarquizan la relación entre individuos y normalizan la violencia contra las mujeres. (131)

La autora, además de evidenciar la reproducción de la violencia de género, también critica que el grupo Cartel de Santa la normalice y se excuse bajo el lema de que se está retratando lo que se vive en “el barrio”. El texto de Araujo es un antecedente para este ensayo, si bien las dos canciones que serán objeto de análisis en este trabajo son de dos artistas diferentes. Así, a pesar de que las canciones pertenecen al mismo género musical, que parte de representar los problemas sociales, en las dos canciones utilizadas en este análisis se ha elegido exponer el problema de la violencia contra la mujer de una forma directa y cruda, pero se hace para dar una crítica de rechazo, no para hacer una apología de ello.

El primer objeto de análisis será la canción “Celoso enfermo”, que es interpretada por La Santa Grifa (2016), un grupo de hip-hop mexicano; la canción pertenece al álbum *Hasta donde se pueda, vol. 2*. La segunda canción se titula “La bella y la bestia” y es del rapero español Porta (2009) a dueto con Norykko, una cantante y rapera española; está incluida en el álbum *Trastorno Bipolar*.

Otra razón que me llevó a analizar estas dos canciones es su importancia como influencia en sus escuchas. En el texto “Violencia de género aprendida en la narrativa de las canciones modernas”, la autora Rosario de Fátima A’lmea Suárez (2018) afirma:

> Las canciones de moda, como parte del discurso social, sirven como dispositivo del sistema vigente porque reflejan en sus letras (contenido) el mundo simbólico socializado como hegemónico, lo cual cimienta aprendizajes validados, que son interiorizados de manera directa y rápida, porque recurren a lo emotivo y a la repetición. (243)

Partiendo de que la música influye mucho en el día a día de las personas, que estas dos canciones muestren un discurso que va en contra de la violencia de género representaría un punto importante para su concientización, tomando en cuenta que el hip-hop es un género musical violento y que tiende a alabar esa violencia contra las mujeres y a promoverla.

A pesar de tratar el mismo tema, ambas canciones muestran una estructura y una forma de dar la crítica particulares; debido a esto, surgieron las siguientes preguntas: ¿qué pasa con dos canciones de este género musical que si bien tienen el mismo mensaje (concientizar contra la violencia hacia la mujer) presentan dos formas distintas de tratar el tema? ¿Afectaría este tratamiento a la recepción del mensaje, lo haría confuso? ¿Uno de los tratamientos podría ser más efectivo que el otro? Desde luego, la preocupación principal sería que el mensaje no llegara correctamente al receptor y se cause la impresión de que podría estar incentivando a esta violencia.

Para resolver estos cuestionamientos, se utilizará principalmente el texto "La violencia contra las mujeres en la música: Una aproximación metodológica" de los autores María Gómez Escarda y Rubén J. Pérez Redondo (2016), que propone seis objetivos para analizar canciones cuya temática sea la violencia contra la mujer. En este caso, sólo serán utilizados aquellos que sirvan para comprobar que ambas canciones están criticando la violencia de género y muestren qué estructuras usan para tratar el tema y lograr llevar su mensaje a un receptor.

Se tomará el primer objetivo: conocer las características estructurales de las canciones y los grupos y solistas; éste comprende datos de la canción: por ejemplo, quién la canta, el género musical y otras características que tienen el fin de darle a la canción mayor visibilidad. El segundo objetivo

son los recursos discursivos que usan los autores para hablar de este tema. El tercero es caracterizar la violencia dentro de las canciones, es decir, si la canción fomenta o denuncia la violencia física o psicológica y sexual, a quién va dirigida y cómo se tratan estos factores en las canciones (Gómez y Pérez, 2016, 191). Además de tomar este artículo como referencia, se hablará del mito del amor romántico, puesto que en cada una de las canciones se muestran uno o varios mitos de éste, así como su desmitificación para tejer una crítica en contra de la violencia hacia la mujer.

Sobre el primer objetivo, los autores mencionan que la letra de la canción no debería de ser tratada de manera aislada ya que la melodía la impulsa a llegar a un público con mayor facilidad y por ello la importancia recae en qué tan popular es el género musical de la canción (Gómez y Pérez, 2016, 192). Hay géneros musicales que suelen ser más escuchados y otros que no, pero por su naturaleza les resulta más fácil llevar mensajes de protesta; sin embargo, estos géneros tienden a ser blanco de prejuicios del escucha, lo que también limita su alcance:

> Si el mensaje va unido a un tipo de música muy distribuido (pop o rock) llegará con más nitidez, mientras que si el mensaje va unido a un tipo de música que se distribuye poco dentro de nuestra sociedad (heavy metal, punk o rap) puede llegar a pasar inadvertido. En otras ocasiones, el prejuicio que establece el oyente sobre determinados géneros sonoros no favorece en nada la transmisión ni la escucha. (Gómez y Pérez, 2016, 192)

El hip-hop sería considerado un género menos escuchado en comparación con el rock, aun así, los mensajes de protesta se dan bastante bien en este género, pero debido a que tiene un alcance corto su impacto

será menor. Este bajo impacto se debe también al factor de los prejuicios por parte de los oyentes, en el caso de este género los prejuicios serían: que es demasiado violento por los temas que trata, que usa palabras malsonantes o que sólo cierto sector social lo escucha. Sobre esto, Gómez y Pérez (2016) hablan de los recursos discursivos a los que recurren los intérpretes (lo he considerado el segundo objetivo de interés en este ensayo), como palabras malsonantes y grafías distintas, para hablar de la violencia de género y la censura como consecuencia de su uso:

> Por un lado, es probable que en ciertos estilos sea más frecuente encontrar estas características. Por otro lado, hay que tener en cuenta el público al que pueden llegar este tipo de canciones. El hecho de que se utilice este tipo de palabras en las canciones puede actuar como un filtro, por ejemplo, en el caso de los niños/niñas y de los adolescentes. (194)

En “Celoso enfermo” se recurre a palabras malsonantes, y se podría decir que es parte del estilo del grupo; estas palabras ayudan a reflejar la violencia y son un elemento importante. En el caso de “La bella y la bestia”, a pesar de no tener palabras malsonantes, sí está la violencia del tema, ya que describe la situación con detalle. Es cierto que la importancia del mensaje no llega a todos pero sí al objetivo fijo de estos intérpretes que son aquellas personas que escuchan este género musical. Incluso, ante la censura en ciertos contextos, estos mismos prejuicios juegan a favor de la distribución de las canciones ya que la violencia podría generar cierta curiosidad que atraiga más público; es el caso de los adolescentes: a éstos las palabras malsonantes y la violencia les llaman la atención.

Otro factor que tiene que ver con el alcance del mensaje de las canciones es el intérprete. Si el grupo tiene mayor alcance, su canción

podría ser visible dentro de los que escuchan ese género. En el caso de La Santa Grifa, tiene mayor visibilidad con 1 359 227 escuchas en Spotify, mientras que Porta cuenta sólo con 1 103 824. A pesar de que el género musical no es tan popular, ambos tienen bastante visibilidad. En cuanto a las canciones, “La bella y la bestia” encabeza el top 10 del rapero Porta con 37 022 182 reproducciones, mientras que “Celoso enfermo” no entra en el top de La Santa Grifa y tiene 2 501 943 reproducciones. A pesar de que La Santa Grifa tiene más escuchas, su canción cuenta con menos reproducciones que la del rapero Porta.

En el segundo objetivo, Gómez y Pérez (2016) hablan sobre la importancia de si los intérpretes de la canción son hombres o mujeres; si la presencia masculina es superior a la femenina, los intérpretes masculinos podrían estar conscientes de la violencia hacia las mujeres y sus canciones serían el medio para dar una crítica y concientizar (192). En la canción “Celoso enfermo”, ambos intérpretes son hombres; no hay una voz femenina por lo que estos hombres están conscientes de esta violencia y aunque no tienen la perspectiva femenina siguen intentando hacer consciencia.

Daniel Party y Andrés Kalawski (2020) mencionan en el texto “Escenas contra la soledad: el dialogo en los duetos pop” que el dueto debe cumplir con la alternancia de las voces para que cada voz tenga su momento protagónico y así demostrar equilibrio:

> Lo que diferencia al dueto de una canción pop tradicional es que en él se escuchan dos cantantes, ambos con roles protagónicos distinguibles y con subjetividades independientes. Para que se distingan dos roles protagónicos es necesario que ambos cantantes tengan al menos un momento en que cante cada uno por separado, en alternancia (uno canta, otro calla). Sin canto individual, no es posible que cada voz se

> constituya como sujeto. Además, el canto individual, en el contexto de un dueto, es esencial para la posibilidad de existencia de diálogo. (5)

En “La bella y la bestia” se recurre a un dueto y hay una voz masculina y una femenina. Esto es importante pues en ella ambas voces tienen su momento para ser escuchadas; al no ser opacada, la voz femenina puede llevar el mensaje de lo que canta al receptor. En el dueto se contaría con la perspectiva femenina del tema –no sólo con la masculina como en el caso de la otra canción– y con esta participación se llamaría más fácilmente la atención de un escucha femenino. En “Celoso enfermo” hay un cambio de intérprete: una de las estrofas es cantada por otro de los miembros del grupo. Sin embargo, al ser otra voz masculina, faltaría la voz femenina para un equilibrio que le diera la misma relevancia que se le da al dueto en la canción de “La bella y la bestia”.

Con respecto al tercer objetivo, la caracterización de la violencia en las canciones, ambas se encargan de denunciar esta violencia que es principalmente física y psicológica. Gran parte de la canción “Celoso enfermo” se trata de un monólogo porque es un *yo* (locutor) hablándole a un *tú* (alocutario) para expresarle sus sentimientos (Masera, 1991, 13). Aunque existe esta estructura, más tarde habrá otro locutor que le hablará al mismo alocutario. En dicha canción se habla de la violencia psicológica que ejerce un locutor masculino contra un alocutario femenino, quien es su pareja.

En esta serie de amenazas y acciones del locutor, podemos notar tópicos sobre el amor romántico: el mito de “el amor como exclusividad y posesión del otro” y el mito de “sufrir por amor está bien”. En el texto de Alicia Pascal (2016), “Sobre el mito del amor romántico. Amores cinematográficos y educación”, se menciona que estos mitos forman parte de esta construcción del amor romántico que tanto hombres como mujeres

tenemos interiorizada como nuestros roles en la sociedad, y es la razón por la que se tolera la violencia de género (66). En la canción “Celoso enfermo”, tenemos representado el mito de “el amor como exclusividad y posesión” en los celos del locutor que sirven como justificación a su comportamiento:

> Te quiero un chingo y bien lo sabes
> pero no quiero mirarte con nadie:
> cero amiguitos porque les parto su madre.

El mito de “sufrir por amor está bien” tiene que ver con el rol de las mujeres en el que son educadas para servir a otro y se olvidan de ellas mismas (Pascual, 2016, 69); este mito se evidencia en la penúltima estrofa de “Celoso enfermo”, en donde el locutor cambia y ahora tenemos un *yo* que interviene el discurso anterior y le habla al alocutario femenino para evidenciar que el locutor anterior es un hombre violento y que no debería quedarse a su lado sólo por esta idea del amor:

> Mujer, bien sabes de lo que te estoy hablando,
> que las penas del amor es el corazón encadenado.
> No sé por qué te aferras a ese sentimiento:
> que supuestamente él te ama,
> que por eso actúa violento;
> es puro pedo

Ahora analizaremos cómo se representa la violencia en la canción “La bella y la bestia”. Aquí, el primer locutor es un *yo* que está funcionando como un narrador. Este locutor interpretado por el rapero Porta no muestra rasgos de género en la canción y se limita a contarnos la historia de los dos

personajes: la bella y la bestia, la esposa violentada y su marido violento. A diferencia de “Celoso enfermo”, este locutor interpretado por un hombre no representa al maltratador. Como se trata de un dueto, tenemos un segundo locutor interpretado por Norykko, de quien sí sabemos el género pues es el personaje de la bella.

Podemos ver tres mitos del amor romántico en esta canción: “el amor es posesión y exclusividad”, “está bien sufrir por amor” y el “vivieron felices para siempre”. En la historia que nos relata la canción, todo parece ir bien hasta que la bestia se vuelve violento con Bella. Desde aquí, toda la construcción de que vivirán felices se viene abajo. Que usen un formato de contar una historia y que ésta haga referencia a un cuento de hadas por medio de frases o por los nombres de los personajes ayuda a romper con este mito ya que los protagonistas no son felices. Enseguida también se viene abajo el mito de exclusividad pues Bestia no es exclusivo de Bella, pero ella sí debe ser suya:

Bestia no te quiere
pero quiere que seas suya para siempre
“¡Si no eres mía, no serás de nadie!
¿entiendes?!”

Paula Sepúlveda (2013) habla del tópico de “el amor poderoso e incuestionable” como parte de la justificación del mito de “sufrir por amor está bien”: “Se nos dice que para llegar a él se presentan una serie de dificultades, que no es fácil conquistar ni de mantener, sin embargo, el precio que se pide pareciera estar más que justificado” (103). En la canción, se muestra este mito a través de una de las etapas del ciclo de la violencia

llamado “luna de miel” donde Bella es quien perdona las faltas de su esposo e incluso sigue esperando que todo vuelva a ser como antes:

> Lágrimas caían
> Tras un empujón y el primer puñetazo
> te conformas con un perdón y un simple abrazo.
> No quieres darle importancia porque no quieres perderlo.

A pesar de que Bella expresa más tarde su deseo de salir de ese ciclo, ya es demasiado tarde para ella porque Bestia termina matándola:

> Callaste mis lamentos con brutalidad.
> Me has convertido en un triste número más.
> Turbia frustración fue tu perdición.
> Es demasiado tarde para ir hacia atrás:
> no volveré a tener otra oportunidad;
> seré sólo un mal día en la prensa local.

En el tercer objetivo, Gómez y Pérez (2016) mencionan que se debe tener en cuenta quién es el receptor del mensaje de la canción ya que podría hacer diferente su tratamiento:

> Las canciones contra la violencia hacia las mujeres pueden estar destinadas, asimismo, hacia la propia víctima, hacia los maltratadores y/o hacia la sociedad. En cada uno de los casos el mensaje podría ser diferente; en las canciones dirigidas hacia las víctimas es posible que las letras se orienten hacia el citado empoderamiento; en el caso de los maltratadores el mensaje seguramente será crítico e incluso violento; y en las letras dirigidas hacia la sociedad, se buscará la concienciación y

> la implicación de la misma en la lucha contra la violencia hacia las mujeres. (193)

En ambas canciones, el receptor podría ser el maltratador y la víctima, aunque la segunda es la que tiene más importancia pues el objetivo es que se dé cuenta de esa violencia y pueda escapar. Para respaldar esta afirmación, volveremos al análisis de cada una de las canciones.

En “Celoso enfermo”, el receptor podría ser el maltratador porque se identificará con las acciones violentas del locutor; después se espera que reflexione por medio de la crítica. Desgraciadamente, la canción presenta un inconveniente con el discurso. En la primera parte, debido a que se recurre a un *yo* que cuenta lo que hace con lujo de detalle, podría ser interpretado como una posible apología a la violencia; esto generaría ambigüedad al momento de entender el mensaje y podría, en lugar de criticar, normalizar los actos del locutor.

Pero la canción no es una apología, es una crítica, y en esta primera parte incluso se hace referencia a la locura, aunque de forma implícita, para desaprobar las acciones: “Soy un celoso enfermo no quiero que a nadie le dirijas la palabra”. Aun así, no quedaría totalmente claro si sólo se presenta lo que dice este locutor. Es hasta la intervención del segundo locutor, en la penúltima estrofa, cuando se reprueba la acción del locutor y luego se le habla al alocutario para aconsejarla, que tenemos la certeza de que es una crítica. La víctima también es el receptor de este mensaje debido a que la primera parte funciona para que se identifique con el alocutario y con la estrofa del segundo locutor se intenta que reaccione y salga de esa relación porque el mito del amor romántico no puede ser excusa para tolerar esta violencia.

Con respecto a “La bella y la bestia”, el mensaje también se dirige al maltratador y a la víctima. Puede llamarse la atención del maltratador por medio de la violencia de los actos de la bestia y la crítica a éstos por parte de ambos locutores. En esta canción, sí está clara la desaprobación a lo que hace la bestia y el hecho de que el personaje de la bella esté reclamándole hace más evidente su crítica. Debido a esto, el receptor podría ser el maltratador, sin embargo, parece que el receptor esperado es en realidad la víctima. Además de que la víctima se identificará con lo que ha pasado Bella, la última parte de la canción muestra la necesidad de empoderamiento de la víctima. El locutor femenino, que ha estado recriminándole a la bestia, deja de hablarle para dirigirse al receptor que podría estar en su misma situación. El *yo* narrador también se dirige a este receptor y refuerza lo dicho por el locutor femenino. Esta estrofa tiene el mismo funcionamiento que la estrofa del segundo locutor en “Celoso enfermo”: ambas advierten del peligro y aconsejan a la víctima, por ello, podemos pensar que es el receptor:

Este cuento no es eterno;
debes salir, ponerle un fin (¡Porta!),
ser más fuerte (¡Norykko!) que esa bestia.
Debes salir, vuelve a vivir (¡Trastorno Bipolar!),
vuelve a vivir.

Después de este análisis, compararemos los dos tratamientos de ambas canciones para saber si cumplen con hacer llegar su mensaje contra la violencia de género. El tratamiento en “Celoso enfermo” tiene puntos importantes: por ejemplo, rompe con los mitos del amor romántico que atan a la víctima, tiene un párrafo que aclara la crítica a la violencia contra la mujer y aconseja a la víctima alejarse; sin embargo, el hecho de que genere

ambigüedad debido a la forma en que presenta la crítica perjudica la recepción del mensaje. No estaría cumpliendo con total efectividad su objetivo: aunque tenga indicios de esta crítica, puede sugerir la normalización de la violencia. “La bella y la bestia” sí muestra una estructura que da entender el mensaje sin ambigüedad. El uso de la alusión a un cuento de hadas para romper con ese mito del amor romántico, la voz femenina que es parte de la historia con la que una víctima puede identificarse directamente, la exposición y condenación de los actos del maltratador, el tratar el ciclo de violencia y sus consecuencias y, además, sugerir ese empoderamiento a la víctima para que salga de ese ciclo le ayudan a que su mensaje llegue sin ambigüedad.

Ambas canciones hacen uso de la violencia para hablar de la problemática y eso no afecta realmente la crítica a la violencia de género. En “Celoso enfermo” se usan palabras malsonantes y se describe la violencia: eso no afecta del todo a la recepción, pero sí afecta cómo se expone la crítica contra la violencia de género, si se deja margen a otras interpretaciones entonces se afecta el mensaje. El tema de la violencia de género está tan arraigado en la sociedad que puede pasar desapercibido en algo tan cotidiano como la música. Es importante que canciones de un género que suele usar muchos símbolos machistas, como el hip-hop, hagan una crítica al problema, ya que esto ayuda a que el público de este género pueda notar el problema. Que los escuchas sepan que existe la violencia de género ayuda a abrir una brecha para que pueda ser prevenida, aunque sólo sea una brecha pequeña sigue siendo importante crear consciencia.

Gloria Trevi: el feminicidio *que siempre habías soñado*

ALAN HERNÁNDEZ

Mi objeto de estudio es un video almacenado en la plataforma YouTube titulado *GLORIA TREVI Inmaculada *CD JUAREZ 2007* (PARTE 4)*, publicado por la usuaria Sonia Kittie en 2011. "Inmaculada" es una canción escrita por Gustavo Velásquez y forma parte del disco *Una rosa blu* (2007) de la cantautora Gloria Trevi. Elegir el video y no sólo la canción me permite abordar un discurso previo a su interpretación, que considero clave para comprender la idea de violencia de género que trasmite; en esa introducción encuentro una serie de contradicciones que se reforzarán con la letra de la canción. Como mencioné, mi objeto de estudio es el video en su totalidad, por lo tanto he de considerar –más allá del número de reproducciones, del canal que lo publicó, de los "me gusta" o "no me gusta" – los comentarios del mismo.

En escasos 1:20 minutos, la intérprete pasará de sincerarse y decir que es la primera vez que canta "Inmaculada", a dedicarle la canción a las muertas de Ciudad Juárez, a exigir un "no" rotundo a la violencia contra la mujer, a desligar al gobierno priista de Chihuahua en 2007 de su responsabilidad en los casos de feminicidios, a deslindar en el "pueblo" las responsabilidades de dichos actos, a pedir que le pongan "mucha atención a la letra", a romantizar los feminicidios –pues las mujeres violentadas

triunfan debido a una idea de “pureza” que se encuentra intacta en ellas, que estén muertas pasará a segundo plano– y, por último, a recibir los aplausos y la aprobación del público.

Este trabajo se vuelve importante pues nos muestra la forma en la que ciertos discursos que se venden en los medios de comunicación como promotores o defensores, en este caso de la erradicación de la violencia de género, al final terminan siendo todo lo contrario y contribuyen a normalizar y perpetuar ciertos comportamientos, buscando dictar la conducta de las mujeres ante la violencia. De igual forma, podremos observar e identificar cuáles son las herramientas discursivas que se utilizan para continuar con este ciclo de violencia dentro de una canción, en específico el simbolismo cristiano. Asimismo, tomaré el video como ejemplo de discursos permitidos sobre el feminicidio, es decir, se acepta que se hable del tema bajo ciertos parámetros: no se plantea una solución, no hay una causa que explique el problema social, sólo un señalamiento de posibles culpables.

A grandes rasgos, el contexto del video se enmarca en un sexenio (2006-2012) donde los índices de violencia fueron incrementando año tras año, no solamente la violencia específica de grupos pertenecientes al narcotráfico, sino una violencia generalizada, donde los casos de feminicidios registrados fueron en aumento; el estado de Chihuahua fue el escenario de uno de los casos más mediatizados de la violencia contra las mujeres: la muerte de la activista Maricela Escobedo en 2010.

Estos breves datos dan al traste con la percepción conformista que tiene la cantante sobre el trabajo oportuno que están haciendo en ese momento las autoridades de Ciudad Juárez respecto a los feminicidios; en este reconocimiento, encuentro de forma implícita una conclusión del tema: el trabajo está hecho, otros temas pueden ocupar la agenda política. Además

de que los números son irrelevantes en los casos de asesinatos por cuestiones de género –la gran mayoría de datos que conocemos por lo general provienen de organizaciones civiles– pues en muchas ocasiones tras las cifras se oculta la violencia extrema que viven algunas mujeres. De modo que aplaudir la postura de la cantante crea una complicidad con el Estado, pues "en cuanto *justificamos* un objeto poético en función de su espíritu de época nos estamos sumando a la violencia que se propone en esta lírica" (Bazán, 2019b 40).

La metodología que utilizo para el análisis de la letra de la canción (Gómez y Pérez, 2016) me ha permitido observar que se construye una realidad alterna de los feminicidios, modificando su verdadero significado; es decir, no observo un problema social a erradicar, no es una letra que denuncie (aparentemente lo hace en la introducción antes mencionada) o promueva un discurso de odio explícito, más bien se limita a una historia trágica con un final que da "alivio" a la víctima: nos hallamos ante la "romantización" de una muerte en extremo violenta. La protagonista, una mujer joven que termina muerta en el desierto, es una imagen que tenemos presente, difundida en los medios de comunicación, que sólo abona al morbo de los espectadores. Estos elementos ambiguos me parece que hay que pensarlos como "una forma de infundir terror que funciona para definir las líneas de género, para promulgar y reforzar el dominio masculino y para volver a todas las mujeres crónica y profundamente inseguras" (Jiménez, 2006, 140).

La construcción de la infancia de la víctima está llena de estereotipos femeninos, sus rasgos a resaltar son un vestido, su sonrisa, su estado letárgico en espera del príncipe: es el relato de cualquier cuento de hadas, pero impregnado con un destino trágico que está por descubrir. Dentro de esta historia puedo encontrar la idea del amor romántico, pues la

protagonista verá sus sueños cumplidos; su propia muerte tiene casi como objetivo la conclusión de ese amor que, se nos dice, “para llegar a él se presentan una serie de dificultades, que no es fácil conquistar ni mantener, sin embargo, el precio que se pide parece estar más que justificado” (Sepúlveda, 2013, 103). Desde mi punto de vista, es con esta historia de amor que se pierde por completo la atención sobre el tema del feminicidio.

El asesinato de la protagonista de “Inmaculada” no es una sanción a su comportamiento, no tuvo una conducta “inapropiada”: esperó pasivamente –en el ámbito de lo privado– su trágico final.

De niña, con vestido de princesa,
durmiendo en un castillo de muñecas,
soñabas con el príncipe del cuento
sin ver lo que te deparaba el tiempo,
siempre sonriendo

Aunque contraste con los corridos analizadas por Gabriela Nava (2003), en donde las protagonistas se mostraron desafiantes, desairaron, rechazaron figuras masculinas o hicieron caso omiso a consejos familiares, su “desenlace” fue el mismo. Siguiendo con la misma autora, así como existe para las mujeres “una variedad de tipos de muerte” (Nava, 2003, 124), añadiría que también existe una variedad de comportamientos de mujeres que –sin tener por qué– desembocan en la muerte. Basado en ambos ejemplos, concluyo que no hay una conducta o comportamiento que garantice a las mujeres vivir sin violencia.

De igual forma, pude observar que existen dos figuras que ejercen un control sobre la víctima; uno es el asesino, quien tiene el poder de quitarle la vida y como sentencia a su acto será perseguido para siempre por la última mirada de su víctima; el compositor, que pudo darle otro final al

asesino, decidió que fuera un caso más de impunidad; “simplemente no hay ninguna mención de la detención o del castigo aplicado al asesino por parte de la justicia o la familia de la víctima” (Nava, 2003, 135). La otra figura no tiene un marcador de género, pero infiero que es un hombre, ya que se describe a un personaje femenino en un corcel de plata y la imagen viril de cargar a una mujer en sus brazos; este segundo personaje la rescata y le informa a manera de consuelo que tuvo la fortuna de quedar embarazada después de su violación y asesinato. Lo anterior sitúa a la mujer en un plano sagrado, la convierte en una Virgen y se espera que su comportamiento cumpla con dichas expectativas. Por lo tanto, podemos observar un dominio total del género masculino, ya que “este entramado social se ha impuesto sobre los cuerpos y sobre las extensiones de éste: las ciudades, los textos y discursos” (A’lmea, 2018, 250).

Dentro de la canción, podemos observar una educación moralizante, me refiero al hecho de utilizar dogmas cristianos para privilegiar cierto comportamiento de las mujeres, una conducta que no plantea una solución a los feminicidios, sino que por el contrario parecería que hay que esperarlos como un hecho inevitable: “sin ver lo que te deparaba el tiempo”, nos dice la intérprete.

Los dogmas a los que apela son la Inmaculada Concepción, la maternidad y la virginidad. Recurrir a estos dogmas es entrar al subconsciente del público sin más, es ir a los lugares comunes de ciertos grupos y, si a esto le agregamos que en la última estrofa se plantea la idea de una recompensa celestial, el trabajo moralizante al que me he referido está redondeado.

Siguiendo con el análisis, basado en la última estrofa:

Inmaculada

> en el lugar que siempre habías soñado
> hay alguien que del mal te ha rescatado.
> En un corcel de plata y en sus brazos
> te cuenta que en tu vientre maltratado
> te dieron vida… ¡inmaculada!

puedo inferir que existe una idea de un “deber ser” maternal que lo sobrepasa todo; la maternidad no se pone en juego, no es algo que en esa historia que nos cuenta se pueda debatir o deje abierta la posibilidad a otras opciones; la maternidad es un hecho: “Dentro de esta representación está el tratarla como a una niña, sin mancha, fuente del amor ideal, sin derecho de ejercer su opinión, su voluntad, su decisión ni la participación sobre sí, su entorno, su cuerpo, su locación en la historia y en el futuro por existir a expensas del otro” (A’lmea, 2018, 251).

Esta idea la pude observar en otras canciones de la intérprete; por ejemplo, en “Me siento tan sola” (1992), igualmente en la última estrofa hay una maternidad que se antepone a todo, los momentos grises previos a ella quedan eclipsados. En 2019, casi tres décadas después, será la misma intérprete quien aclarará su postura ante la maternidad, declarándose en contra del aborto, pues considera a los hijos como una bendición divina (Imagen Entretenimiento, 2019). Así, en tres momentos distintos podemos observar que

> Lo que se construye es una imagen de los hijos no deseados que los vuelve cruz y laurel: memoria de algo terrible con lo que deben cargar el resto de la vida pero que, simultáneamente, es “corona de gloria para una madre que es madre” […] Uno de los modelos con los que convivimos a diario, y parte del discurso moral que en México dicta “lo que es ser mujer” en sus versiones más oscuras. (Bazán, 2019b, 48)

Respecto a los comentarios en el video de “Inmaculada” subido por Sonia Kittie (2011), me acercaré a ellos desde un enfoque cuantitativo: el 57% provienen de usuarios que por su alias identifiqué como hombres, un 38% son mujeres y del 5% restante sus alias no me permitieron definir su género. La gran mayoría de los comentarios gira en torno a alagar los atributos vocales e interpretativos de la cantante; por supuesto que el tema de la violencia contra las mujeres está presente pero se queda en los lugares comunes: “DIOS LAS HIZO PARA KE LAS RESPETEN Y NO MALTRARLAS”, escribió la usuaria @Sarita Hernandez en el 2018. Otro aspecto que no logré reconocer son las edades de los usuarios, aunque pude inferir que en su mayoría se trata de adultos jóvenes.

En los comentarios, encuentro que el discurso de “Inmaculada” no logra despertar en su público una postura frente a los feminicidios (en este caso llamaré “público” a los que hicieron un comentario sobre el video): es por eso que se vuelcan a la admiración que sienten por la cantante. Mediante ellos, puedo inferir que sus receptores conocen el problema social pero no las dimensiones o que éste no es de su interés, ya que “esta forma de escuchar llevará implícita una forma de entender la sociedad y, por tanto, las canciones que se crean en un contexto dado llevan en su temática el reflejo de la manera de pensar, percibir y debatir sus problemas sociales” (Gómez y Pérez, 2016, 190).

Pude observar que la mayoría de los comentarios giran en torno a la admiración por la canción, seguidos de los que resaltan la voz e interpretación de Gloria Trevi. Un aspecto más que quiero resaltar es la presencia de hombres comentando el video, comentarios que no tocan el tema central del feminicidio. Ahora bien, de los 34 comentarios solamente identifico 13 de ellos provenientes de mujeres, de los cuales sólo uno es un señalamiento a la cantante: “ANA DALAY ERA MUJER…..Y LE

HICISTE LO PEOR, ENTONCES QUE AUTORIDAD MORAL TIENES TÚ PARA TOCAR ESTE TEMA?? VAYA CINISMO DR ESTA TIPEJA" (@Josefina Montes, 2019). Es interesante observar que se señala el aspecto moral de la intérprete: por sus acciones del pasado, ella no está autorizada para expresarse sobre la violencia contra las mujeres. Este único comentario "negativo" es descalificado por otros usuarios anteponiendo el éxito de la cantante.

No está demás decir que estos comentarios no representan la opinión de las 25 260 veces que se ha reproducido este video hasta el día de hoy (12 de mayo del 2021), y porque se limita al número señalado líneas arriba "es un público que solo se representa a sí mismo…" (Héau, 2010, 100). De igual forma, estos comentarios, que a mi parecer no muestran una violencia explícita, pasan a formar parte de una dinámica similar a la de la canción: la violencia se encuentra en la omisión, una violencia que no se percibe. En los comentarios, quien resulta inmaculada es la calidad vocal de la cantante.

> De este modo, lo que condenamos como una contradicción moral en realidad son prácticas discontinuas que se cruzan pero que también se ignoran y se excluyen unas a otras y es justamente por eso que, mientras la corrección política entendida como maquillaje léxico y vigilancia de los demás no me parece deseable porque nos cortaría la espontaneidad, crear consciencia sobre nuestra educación masiva inconsciente y comportarnos consecuentemente, además de urgente, es indispensable. (Bazán, 2019b, 33)

A manera de conclusión, diré que pude detectar formas de perpetuar la violencia de género que pueden pasar desapercibidas en una primera lectura. Estamos acostumbrados a entender los mensajes de forma explícita; si nos hablan de feminicidios necesitamos una parte gráfica para

dimensionarlo. De igual forma, la comunicación que se establece dentro del video contribuye a pensar el tema del feminicidio como algo ajeno a nuestra realidad, a la realidad de su público, pues la señalización de los responsables, al ser los otros, “el pueblo”, provoca que el problema se minimice y escape a su comprensión. Nos sitúa a una distancia desde la cual se construyen opiniones superficiales: “Creo que Gloria deveria ter trabajado mas con esta cancion, deveria ter lanzado un clip para esta cancion. Es tan buena, es tan perfecta, es tan Gloria Trevi”, escribió en los comentarios @Jadson Augusto da Silva en el 2012.

Asimismo, puedo concluir que el video en su totalidad contribuye a perpetuar la violencia de género y lo hace apelando a los sentimientos: la compasión que despierta la víctima oculta el poder que se ejerce sobre ella: es ignorada por el compositor, por la intérprete y por el público. Al ser YouTube una plataforma abierta a todo público, los mensajes no distinguen un rango de edad: es un mismo mensaje para un adolescente que para un adulto; la educación obtenida por ese medio se puede volver caótica, el tema del feminicidio tendrá tantas formas de ser tratado y entendido como la lista de sugerencias que se desplieguen y “queda patente que se trata más de un sitio web para ver, que para crear o interactuar” (Gallardo, 2013, 59).

La banalización: un ejercicio de violencia de género

DIANA LAURA GARCÍA L.

Elegí como objeto de estudio para este ensayo el video de la canción “Hey Hey Hey”, lanzado en el año 2015 por la agrupación Los Tres, banda chilena fundada en el año 1987 y considerada hoy en día una de las bandas de rock en español más influyentes de la década de los noventa. El desarrollo de este trabajo se basará en el análisis del video musical; así mismo, se hará referencia a la letra de la canción y a otro par de canciones del mismo grupo para poder exponer el problema que se pretende abordar en este trabajo.

Considero que es importante detenernos en temas musicales como éstos ya que a raíz de su estudio es posible demostrar cómo dentro de canciones que escuchamos a diario se encuentran implícitos: roles de género, violencia de género y feminicidios.

El hecho de que el contenido que consumimos frecuentemente esté plagado de estos temas nos lleva a un terreno peligroso, pues según se les aborde será el resultado de su mensaje; tal es el caso de esta canción y su video musical, que, en mi opinión, terminan banalizando el feminicidio y reafirmando las estructuras machistas heredadas de la idea del amor romántico.

El video comienza con la cámara apuntando a un sujeto que está asfixiando a alguien mientras que de fondo escuchamos el inicio de un par de notas y al enunciador de la canción pidiendo una escopeta ya que va a matar al “amor de su vida” porque lo ha traicionado: se ha enamorado de alguien más y lo ha abandonado; él no puede soportar esta situación y debe terminar con la vida de su amor.

El enunciador menciona que se encuentra triste y sumamente enojado pero que es algo que se ha ganado por creer en el amor y amar a su pareja; es decir, justifica el acto que va a cometer “en nombre del amor”.

Cuando hago mención del amor, me refiero al amor romántico, mismo que, como menciona Alicia Pascual Fernández (2016), se compone de un gran número de ideas entre las cuales se incluyen algunas como que es normal sufrir por amor, que el amor es posesión y exclusividad o que el amor es lo más importante y requiere entrega total (68).

El personaje del video cumple su cometido: asesina a su pareja. Esto en una clara interpretación de la consecuencia que tuvo la traición de la mujer, quien “hundió” en tristeza al enunciador; éste le recuerda durante toda la canción al alocutario que él le advirtió sobre esta situación, que no debía abandonarlo y, como lo hizo, ahora pagará las consecuencias y el destino de ella pasará a manos de él. A la par de esto, se observa cómo el hombre del inicio envuelve el cadáver de su pareja pues, efectivamente, la ha asesinado como “castigo” a su traición. “Hey hey hey, esto es lo que pasa por creer en el amor” suena de fondo, mientras el hombre desaparece de escena y observamos como el cadáver envuelto telas ensangrentadas comienza a moverse lentamente hasta terminar bailando al ritmo de la canción (KyosunagiXII, 2013, 1:10-1:17).

La acción que se muestra en el video musical termina por banalizar el feminicidio y reafirma la idea errónea de que un feminicida puede ser

alguien que actúa apasionadamente –por eso lo llaman “crimen pasional” y no *feminicidio*– y que los celos pueden llevar a un hombre a matar a su pareja. Entendemos como banalización el hecho de tratar algo de manera trivial, restarle importancia y adoptarlo como parte de lo cotidiano.

Ésta no es la única escena de ese estilo dentro del video; poco después nos damos cuenta de que se desarrolla una segunda historia: dos chicas coquetean constantemente y, en una de esas ocasiones, comienzan a besarse; esto en un intento de mostrar un momento “erótico” (sumamente pensado para el consumo del público masculino, sexualizando a ambas mujeres). La pareja de una de ellas las descubre; se trata de un hombre que nuevamente no resiste la traición y decide solucionarlo asesinando a ambas mujeres.

El hecho de que se nos muestren tres feminicidios en el mismo video, acompañados de una lírica que insiste en justificarlos en nombre del amor (o del desamor) y la traición, nos hace cuestionarnos si fue una “casualidad” por parte de los creadores de estos contenidos o si realmente se está tratando de invisibilizar los feminicidios, de borrar su carácter de delito y hacer de ellos un espectáculo.

No es la única canción en la que Los Tres hablan de temas similares: la traición, el abandono, constantes advertencias a sus parejas e incluso amenazas camufladas dentro de versos pegajosos son recurrentes en sus letras: “gastaré toda mi vida en comprar la tuya” (Los Tres, “Un amor violento”) o bien, en “Hey Hey Hey”:

No tengo la vocación de un suicida asesino
pero si es preciso afilo el cuchillo
y me aplico;
si mato a una mosca es muy posible que la entierre:
¡no me falles!

no me falles nunca

En “Hey Hey Hey”, al final de la historia, el enunciador repite que esta situación se la ha “ganado” por creer en el amor, pero a partir de ese momento ya no existe más (el amor), ella debe olvidarse de él e irse; menciona incluso que ya no sabe ni quién es pues es el desamor el que lo ha llevado a actuar de esa manera.

Desde luego matar no es un acto de amor; el hecho de que el personaje de la canción se sienta así surge con la idea de que las mujeres podemos (debemos) ser propiedad de alguien más; justifica que una persona que está sufriendo un desamor pueda asesinar a su pareja, guiado por sus impulsos, a raíz de sentir que pierde algo que es suyo y de que si ya no le pertenece no será de nadie más.

No olvidemos que un feminicida no es alguien que está “enamorado” o “herido”, no es alguien que de un momento a otro se ha vuelto loco: el feminicidio va cargado de misoginia; es un delito que encuentra su origen en el machismo, en la idea naturalizada de que las mujeres no somos más que objetos de consumo dispuestas a las exigencias masculinas. Si lo que el grupo musical buscaba con este material era sensibilizar al público, hemos de decir que fallaron totalmente, ya que lo único que terminan haciendo es presentar al agresor como víctima de la “mala mujer”: no es que ella haya tomado una decisión desde su libertad, no es que se le haya terminado el amor o que haya decidido que esa relación no era lo que quería, sino que *traicionó* profundamente a su pareja, porque todo acto que no responda a la voluntad del hombre, todo acto que no conlleve sumisión por parte de nosotras se traduce en un atentado.

Si bien Los Tres no son la única agrupación que aborda este tipo de temas, que califica de necesarios y justifica actos violentos en contra de la

mujer o que escribe sobre la figura de “la mala mujer”, el material que nos exponen a lo largo de su trayectoria es un claro ejemplo de la violencia y el sexismo ejercidos hacia las mujeres a través de la música (en este caso el género del rock); no sólo lo encontramos en las letras de las canciones sino en toda la construcción que se tiene alrededor de la idea de lo que es una mujer pues, como menciona Julen Figueras (2015) en su artículo sobre el sexismo dentro del rock,

> El legado Stone ha llegado hasta nuestros días con relativa buena salud, haciendo del sexismo, en sus distintas vertientes, uno de los pilares básicos del imaginario rockero. La mujer como objeto de deseo satisfecho o insatisfecho; como reflejo de un entorno doméstico al que no se quiere regresar; o como la mentirosa que rompió el corazón al cantante, por nombrar algunas de sus innumerables representaciones. (s.p.)

Este tipo de representación de la mujer en el material que nos brinda la agrupación chilena es un buen ejemplo para exponer una de las maneras en las que convertir un tema como la violencia de género en un show es una estrategia discreta de banalización. El fácil acceso a contenidos como los comentados anteriormente conlleva el riesgo de no reflexionar sobre el material que estamos consumiendo y simplemente aceptarlo, considerándolo como algo habitual/normal; basta un chiste o comentario al respecto para que el sentido cambie y pase a ser parte de la trivialidad.

En el video, hay un par de segundos entre escena y escena que ilustran este punto: un cadáver en el piso y de la nada un cadáver bailando alegremente; segundos suficientes para renunciar a la responsabilidad de pensar sobre el mensaje que nos están ofreciendo: ya no se trata de una

mujer asesinada por su ex novio celópata, ahora sólo es un cadáver bailando y disfrutando de la música.

Renunciar a pensar nos deslinda de una gran responsabilidad: puede parecer simple –sin gran peso– evadir dicha tarea reflexiva, “sólo” no detenernos a pensar acerca de lo que estamos viendo o escuchando, pero precisamente esta irreflexión que se adopta con tanta facilidad lleva a minimizar las problemáticas derivadas de la violencia de género. Y la falta de reflexión y crítica sobre los contenidos que consumimos nos orilla a repetir estructuras violentas porque, en efecto, banalizar un acto como el feminicidio también es una expresión de violencia. Ser partícipe de la violencia de género no involucra únicamente el acto mismo de ejercer violencia de manera directa; encontrarnos con contenidos de este tipo e ignorarlos, minimizarlos o naturalizarlos nos convierte en cómplices de los agresores, de las estructuras patriarcales que buscan la cosificación y la sumisión de las mujeres.

Es claro que la banalización es parte fundamental del problema y mientras no nos detengamos a reflexionar sobre los objetos culturales que consumimos a diario seguiremos formando parte del mismo y sobre todo permitiendo que se reproduzca una y otra vez.

No podemos permitirnos una actitud pasiva frente a esta problemática, mucho menos permitir que la violencia sea algo habitual, que los crímenes de odio sigan justificándose en absurdos románticos.

No abandonemos nuestra capacidad de reflexión; pensar no es algo que le pertenezca únicamente a una esfera específica de la sociedad, no es característica del ilustrado; pensar es una facultad que forma parte de todos y cada uno de los seres humanos. No olvidemos que el machismo sigue vigente, se reinventa, genera y reproduce en todos lados; los objetos culturales se memorizan y estimulan nuestro comportamiento, no seamos

indiferentes ante este tipo de contenidos, reflexionemos al respecto pues no hay que olvidar que la banalidad también mata.

La obsesión y el acoso como discurso romántico

LILIA GONZÁLEZ ORTIZ

El amor es un sentimiento que nace del afecto y el cariño, tal vez intenso, por alguien. Es sencilla la descripción del sustantivo pero ¿qué pasa con amar? Es obvio que las personas van a querer expresarlo, entonces ¿cómo lo hacen? Lo que sea que hagan o digan estará marcado por construcciones socioculturales que definen roles específicos de género (hombre y mujer por insistencia en la heterosexualidad). La sociedad se ha empeñado con la imagen del amor romántico; todo nos habla de él: la gente que nos cría o con la que crecemos, así como los medios de comunicación (películas, series, canciones o simple publicidad); escuchamos que es algo que inevitablemente sucederá, que es lo más importante porque de él dependerá nuestra felicidad y que lo puede todo.

El problema de este "bonito" mito es que ayuda a la perpetuación del maltrato de la mujer. Hay tantas actitudes que la gente no quiere o no puede identificar como dañinas o peligrosas porque están protegidas con la etiqueta de "amor": *te molesta porque te quiere*, *te cela porque te ama*, *insiste porque de verdad le interesas*. El amor parece entonces ser el único permiso necesario para hacer lo que a uno le venga en gana y nadie puede criticárselo.

Socialmente, el hombre está educado para ser quien venga a conquistar a su amada; mientras que la mujer está educada para aceptar y sentirse halagada por ese tipo de atención. El amor romántico hace ver los intentos de conquista como una proeza, porque un amor demuestra su fuerza si logra superar obstáculos impuestos por el mundo o por razones personales de los mismos amantes. Partiendo de esto último, lo que desgraciadamente se ha considerado como un obstáculo es cuando la mujer no corresponde los sentimientos de algún pretendiente ya sea cuando se le declaren o cuando la relación haya terminado y él la "necesita" de vuelta porque no "puede" olvidarla. Es cuando entra en juego la "insistencia" por ese afán de conquistarla, de demostrarle que el sentimiento es honesto y real, que podrá entonces hacerla feliz. También están los casos en los que un hombre considera un cumplido considerar a una mujer apta de su atención y puede afectar a su ego que tal mujer lo rechace.

Hay tantas canciones sobre el tema en las que se ruega por una oportunidad o una segunda oportunidad y van desde un *no me doy por vencido* hasta un *ya no aguanto y por eso te robo un beso*. Muchas dejan claro que hay dolor o al menos una falta de felicidad, pero todas son tratadas como declaraciones de amor porque la voz enunciadora está diciendo que ama a su alocutor o delocutor. Sí, están sufriendo o están desesperados, pero en muchos casos las canciones no aclaran cuál es la razón por la que la persona amada no ha correspondido, ya sea un *no me interesas* o *cometiste un error y no volveré a confiar en ti*, y lo reducen a un *no me hace caso*. Obviamente, la intención de esas canciones es dar a conocer el sentimiento, eso es lo que importa y algunas incluso insinúan una resolución positiva del "conflicto" si insisten o si toman a la fuerza a la personan a la que aman (así sólo sea un beso).

¿Pero qué están diciendo realmente esas canciones? ¿Son realmente “halagos”? ¿O de nuevo están usando al amor como pretexto para justificar actitudes dañinas?

En este trabajo, se analizará la canción “Hoy ten miedo de mí” de Fernando Delgadillo (1993) para revisar si muestra actitudes dañinas o peligrosas para la mujer; y por qué pasan desapercibidas, si sólo es por del pretexto del amor o no.

En dicha canción, el locutor es un hombre (en el verso 23 dice “cansado de verte”)[19] y se dirige a una mujer (en el verso 11 dice “contenta”, en el 26 “diosa” y en el 30 “mujer”); él le dice a ella que sufre por no tenerla, le dice que su pasión es tan intensa que puede llegar a ser peligrosa; el título suena precisamente a una advertencia. La canción empieza con:

Hoy que llevo en la boca el sabor a vencido (v. 1)

El “vencido” indica que no es un “amorío feliz” porque no ha podido ganarse la atención de ella. En la canción, él nunca dice que la ama, la idea del sentimiento se construye en lo que sí dice: pienso en ti todo el tiempo, tengo celos de quien se te acerque, quiero poseerte —porque ése es el lenguaje que el mito del amor romántico implementa—. También, en otro verso dice:

por no hacerme un poco de caso (v. 20)

Se trata de un sentimiento unilateral, por lo que la canción es producto de la dificultad en el camino hacia la felicidad del locutor. Con “vencido” podría estar insinuando que se ha rendido, cansado por esa infelicidad, y ha

decidido desistir de perseguirla, de insistirle porque ha entendido que no hay interés por su parte. Esto iría en contra del ideal del amor romántico, que se supone capaz de vencer cualquier adversidad; si el locutor está desistiendo, estaría renunciando a lograr una proeza de conquista y dejaría la canción como una nota de su puro sufrimiento.

> procura tener a la mano un amigo que cuide tu frente y tu voz
> y que cuide de ti, y para ti tus vestidos
> y a tus pensamientos mantenlos atentos y a mano tu amigo (vv. 2-4)

Aquí, el locutor dice que ella necesita a un amigo que la cuide. Socialmente, se le ha enseñado al hombre que él es quien protege (física y económicamente) a su amada y la mujer es educada en contraparte con la noción de que necesita de alguien masculino para estar a salvo. Entonces, si empezada la canción venimos con el título fresco junto con el primer verso, ¿por qué podría ella necesitar un amigo que la cuide? Hasta este punto, las únicas pistas que se tienen están en el “ten miedo de mí”, de lo cual se puede asumir que el “peligro” sea el locutor. ¿Qué problemas podría ocasionarle un hombre a una mujer si ha decidido dejarla en paz? Lo que sea que sea, la presencia de un “amigo” es un freno para la voz enunciadora porque dice que ella necesita al amigo ya que lleva “en la boca el sabor a vencido” (v. 1). Está diciendo que no la ve como persona por sí sola y le resta valor a su identidad como mujer si es necesario que haya una figura masculina a su lado para que pueda respetarla.

> La importancia de verte morderte los labios de preocupación
> es hoy tan necesaria como verte siempre
> como andar siguiéndote con la cabeza en la imaginación (vv. 5-7)

Hay una repetición, dice primero “verte morderte los labios” y en el siguiente verso “verte”. Si fuera únicamente porque no puede pasar un día sin verla ¿por qué mencionar específicamente verla cuando se muerde los labios y que eso es lo importante? Podría ser que sólo refiere a la imagen “sexy” de que lo haga (ya que la sexualización del cuerpo femenino es muy común en los medios) aunado a que sea un detalle que le gusta de ella, pero viene seguido de “preocupación” como algo específico de la acción, sino es que la razón para que la acción suceda. El siguiente “verte” va definido como una necesidad, es claro que la atención la va a seguir dando.

Deja en claro que no le basta con verla en carne y hueso sino que también piensa en ella, pero tiene una selección curiosa de palabras para decir lo último: “andar siguiéndote” e “imaginación”. Para verla “siempre” ¿cómo lo lograría sino es estar pegado a ella en todo momento? Ahí va implícito el “voy a seguirte”, pero eso no basta, deja en claro que fantasea con ella. Imaginar es crear y si la va a “seguir”, es inventar escenarios en su cabeza. De estos versos ya se puede armar la idea de que hay una obsesión porque el locutor no deja de pensar en ella, aparte de que tiene la necesidad de estar a su lado todo el tiempo.

Porque sabes, y si no lo sabes, no importa:
yo sé lo que siento, yo sé lo que cortan después unos labios
esos labios rojos y afilados (vv. 8-10)

Con el verso ocho dice que ella “puede” que no esté al tanto de que la ame (ya sea por una falla en la transmisión del mensaje o porque ella sea “cruel” y lo esté ignorando) o de que ya no va a amarla, pero no importa: lo que importa es lo que el locutor siente. Hay una repetición de que la opinión de la mujer no cuenta; antes se mencionó que las mujeres se ven forzadas a

aceptar las atenciones de los “caballeros” y que son ignoradas cuando responden “no” a propuestas románticas. Todavía hay casos en los que las mujeres no pueden opinar al respecto de sus relaciones y matrimonios, todavía se da que un hombre puede tomar a una mujer sólo porque le gusta, porque sólo importa lo que pueden sentir ellos.

Que diga que sus labios cortan es decir que lastiman y ¿de qué manera pueden lastimar? Porque no lo besan a él, porque besan a alguien más, simplemente porque no son suyos. Incluso les da un adjetivo que los define como algo hiriente. Primero dice que sabe lo que siente y en seguida conecta con los labios por el verbo “saber”, si lo que siente es a partir de los labios “peligrosos” puede estar hablando de una desesperación: si la ama, quiere esos malos labios; si ya no quiere amarla, esos labios son una de las razones porque ya no quiere que le hagan sufrir.

> Y estos puños que tiemblan de rabia cuando estás contenta
> que tiemblan de muerte si alguien se te acercara a ti. (vv. 11-12)

Estos versos refieren a celos, una insinuación de control pues tienen que ver con la felicidad de ella (porque si no están juntos, ella no tendría razón para serlo) y sus círculos sociales porque le molesta que esté con alguien más. Hasta usa los sustantivos “rabia” y “muerte” para opinar al respecto; si bien el primero indica sólo enojo, el segundo es vago ¿qué es que los puños “tiemblen de muerte”? ¿Muerte para quién o qué? Los puños pueden servir para golpear y, desgraciadamente, los celos se han usado como pretexto para agredir a la persona amada.

Alicia Pascual Fernández (2016) incluyó en su texto “Sobre el mito del amor romántico…” una tabla de mitos del amor romántico. Los celos están en el grupo 4: “El amor es posesión y exclusividad” (68), y si bien pareciera

que la posesión sólo podría aplicarse en caso de que haya una relación, la gente asume que la propiedad es dada desde que se ama; una de las definiciones de “celo” en el diccionario de la Real Academia Española (2014) es: “Sospecha, inquietud y recelo de que la persona amada haya mudado o mude su cariño, poniéndolo en otra”.

Y aquí tampoco se aclara si ya hay una relación establecida. La gente tiene celos antes de que una relación inicie o después de que acabe porque asume que amar es poseer, así la otra persona esté al tanto o no del asunto.

Hoy procura que aquella ventana que mira a la calle en tu cuarto
se tenga cerrada, porque no vaya a ser yo el viento de la noche
y te mire y recorra la piel con mi aliento
y hasta te acaricie y te deje dormir
y me meta en tu pecho y me vuelva a salir
y respires de mí (vv. 13-18)

Estos versos hablan de una invasión de lo privado tanto en una habitación como en un cuerpo. Para empezar, él no tiene permiso para entrar a su casa porque no están en una relación y ella, tal vez, ni siquiera sepa sobre sus sentimientos. Ella debe de asegurarse de cerrar la ventana porque es la única manera en que evitará que él entre, aunque no hay consentimiento por su parte para que lo haga.

En los siguientes versos el locutor habla de lo que podría hacer una vez esté dentro de la habitación. Primero dice que va a mirarla, haciendo honor a su necesidad de verla siempre sólo que ahora definitivamente está más cerca de ella. Luego dice que va a recorrer su cuerpo con su aliento, eso es poner su boca muy cerca de ella y por todos lados. Sigue con que sólo la acariciará mientras duerme; todos sabemos que una caricia es una supuesta expresión de cariño, suave, que no busca lastimar. Con estos tres puntos, el

locutor deja en claro que no respeta el espacio personal de su alocutaria y lo justifica con su adoración ignorando que el consentimiento pertinente al cuerpo no es sólo en caso de sexo. La mujer tiene derecho a tener total autonomía sobre su cuerpo y eso incluye toda su piel, así sean sólo caricias.

Los versos diecisiete y dieciocho siguen la noción del verso catorce, que dice “no vaya a ser yo el viento”: entrar en su pecho es entrar cuando ella tome una bocanada de aire. Siguiendo la metáfora –él como el viento–, que la haga respirar de él es hacer que ella dependa de él para vivir y los mitos del amor romántico estipulan que une debe vivir sólo para la persona amada; hablan de codependencia y también hay un reforzamiento del rol de género en el que la mujer depende de su hombre.

Ahora bien, a partir de toda esta obvia muestra de adoración, no parece que la opción de que va a dejar de amarla sea posible; si fuera así, ¿por qué tendría el interés de meterse por su ventana sin su permiso? ¿Sería ésta la razón por la que ella debería temerle?

O me vuelva una estrella y te estreche en mis rayos
y todo por no hacerme un poco de caso
y ten miedo de mayo
y ten miedo de mí
porque no vaya a ser que cansado de verte
me meta en tus brazos para poseerte y te arranque las ropas (vv. 19-24)

El verso veinte es una justificación, *voy a hacer esto por esta razón*, para todo lo que viene diciendo desde el verso trece. Toda la invasión que podría hacer está sujeta a que ella le haga o no caso. En el verso veintitrés, reitera diciendo que no puede resistirse porque está cansado, como si pudiera controlarse sólo hasta cierto punto, como si sólo fuera víctima de sus impulsos. Si no puede controlarse, entonces ella no tendría voz ni voto a

la hora de ser “poseída” con lo que volvemos a la cuestión del consentimiento con mayor alarma porque en el verso veinticuatro se incluyen “las ropas”. De esto se puede definir otra interpretación del “vencido” del primer verso: el sabor que lleva en la boca es el de su derrota ante su desesperación y, por consiguiente, de sus impulsos. Y siguiendo esa línea, sería más obvio de qué se tiene que cuidar ella o por qué necesitaría al amigo como protección.

Quizá sólo se refiera a un abrazo con “me meta en tus brazos” pero prosigue con “para poseerte y te arranque las ropas”. Antes se mencionó el mismo verbo en correlación de los celos pero aquí lo está diciendo tal cual. Dos definiciones de poseer, según la Real Academia Española (2014), son: “Dicho de una persona: Tener en su poder algo”, “Dicho de una persona: Tener relación carnal con otra”. De la primera definición, sí, es malo relacionar a la mujer con “algo”, pero como ya se explicó antes, amar supuestamente “permite” la propiedad: tener todos los derechos sobre la persona amada (su atención, su tiempo, su cuerpo) y el “poder” implica que no necesita permiso. La segunda definición es sexo. Quizá relacionar ambas definiciones sea algo forzado, pero el sexo ha sido denominado como una de las muestras máximas de amor, como si fuera un derecho nato por amar.

Aquí no hay una buena manera para leer *arrancarle la ropa a una mujer*: con el “poseer” de por medio y el contexto de los versos del veinte al veintitrés, esto tiene toda la pinta de ser una agresión sexual. Si sólo es un escenario posible, consecuencia de que ella lo ignore, entonces queda como una amenaza de qué podría pasar si ella no se entrega por su cuenta, y que quedé claro que además sería su culpa (verso veinte). En todo caso, el que él la posea sería inevitable. En la tabla de mitos del amor romántico del texto de Pascual (2016), en el grupo 2, “El amor verdadero predestinado”, se enlista la pasión eterna: el amor romántico depende de la pasión

romántica que según “William Jankoviak […] se basa en cuatro elementos: idealización, erotización del otro, deseo de la intimidad y expectativa” (65); esto dice que pensar eróticamente de la persona amada entonces es normal, es una muestra de amor, de deseo y hay quienes lo usan como un cumplido. No tengo intención de censurar el sexo, sino de cuestionar de qué manera se está usando: una cosa es que sea en plan de libertad de expresión corporal y otra que sea una amenaza producto de un amor desesperado.

Y te bese los pies
y te llame mi diosa (vv. 25-26)

Al darle el título de diosa, está indicando adoración. Está justificando su obsesión al emparejar a la amada con una imagen a la que es adecuado “seguir” y da un ápice de respeto si con besar sus pies se refiere a una reverencia, que es insignificante en comparación a las amenazas que ha presentado a lo largo de la canción, ya que no respeta la autonomía de la alocutaria. Pareciera que quiere hacer lo mínimo como retribución porque si la tiene en un pedestal es perfecta, es darle otro “cumplido” y respeto.

Y no pueda mirarte de frente
y te diga llorando después
por favor tenme miedo (vv. 27-29)

Si viene de decir que “la tomará” porque ya no puede resistirse, ¿qué más podría causarle el llanto sino la culpa? Que hace bien en reconocerla e, incluso, que lo avergüenza. Pero el “después” al final del verso veintiocho indica que la advertencia de “tenme miedo” del verso siguiente llega después de que ha cedido a sus impulsos. Entonces, hay un ruego distinto al

por favor hazme caso; es un ruego de que, como ella ya sufrió su “pasión”, ella sabe lo que es y por lo tanto debería estar consciente de que podría volver a suceder y está en ella prevenirlo, ya sea que se aleje de él, por miedo, o que lo acepte con todo y su falta de control.

> Tiembla mucho de miedo, mujer
> porque no puede ser (vv. 29-30)

Éstos, los últimos versos, son la reiteración del *como no pudimos ser, ten miedo de lo que podría hacer.* Entonces, en efecto, la canción presenta actitudes dañinas y peligrosas para la mujer, incluso, en muchas partes el locutor relega la responsabilidad de sus posibles acciones a ella como consecuencia de lo que ella no hizo.

Después de este análisis, no habría ni una razón para considerar la canción como una declaración de amor, sino como una advertencia sobre las consecuencias de la obsesión y el acoso. Pero hay un problema con que los medios hayan promovido durante muchos años y hasta ahora la obsesión y el acoso como muestras de amor al presentarlos muy maquillados: *no puede dejar de pensar en ti*, *quiere ser el único para ti*, *va a estar contigo hasta el final* son supuestos consuelos en una sociedad que insiste en que sólo seremos felices si encontramos a nuestra media naranja, y nos jura que es un alivio ser el centro de atención de una persona porque nunca nos dejará solos. Una vez que la gente lo internaliza, lo perpetua y lo comparte.

Desde el año de su publicación (1993), la canción ha tenido buena recepción: al parecer es la más conocida y es la única de las canciones de Fernando Delgadillo que tiene una entrada en Wikipedia; en YouTube hay muchos videos de la canción (con el cantautor como interprete, *covers*, versiones para karaoke y clases para aprender a tocarla). Varios comentarios

(por el nombre de los usuarios se entiende que los escribieron mujeres) en uno de los videos (Fonarte Latino, 2018) dicen que se la “dedicaron”, algunos cuentan que la relación no pudo ser (y lo lamentan) y otros que están felices juntos:

> Esta fue la primer canción que me dedico la personita que he amado durante 12 años y aun te sigo amando… como el primer día. (@Valeria Barreto, julio de 2020)
>
> Soy feliz porque hace algunos años alguien me la dedicó, yo no la conocía la verdad, pero me encantó. No se dieron las cosas y hoy cada quien está casado, pero escucharla me remite a esa experiencia tan especial en mi historia. (@May M, septiembre de 2020)
>
> Me la dedico mi primer amor (@Mayra Jazmín, junio de 2020)

La canción, en tal caso, ha sido interpretada como una declaración de amor y por lo tanto como un detalle agradable.

Gómez y Pérez (2016), entre las variables para analizar una canción en contexto de violencia contra la mujer, consideran que “en las canciones dirigidas hacia las víctimas […] en el caso de los maltratadores el mensaje seguramente será crítico e incluso violento” (193); si se espera encontrar palabras literales (golpear, matar, violar, etc.) o catalizadores específicos (alcohol, drogas, “porque era mía”, etc.) para identificar la violencia, en sus formas discretas pasará desapercibida en muchas canciones.

“Hoy ten miedo de mí”, a pesar de lo que implica el título como amenaza en sí, tiene todas las de ganar porque las expectativas que se tienen de la trova es que podría ser una canción social o de amor; la melodía y el ritmo son tranquilos, ya que sólo usa una guitarra acústica; además, no incorpora malas palabras, así que esquiva la censura en ese sentido. Si a que

suene “bonito” y que use palabras “bonitas” se le agrega la etiqueta del amor, menos se va a cuestionar lo que dice. Aun así, hay quienes la critican; algunos comentarios en el video revisado dicen:

> Suena al pensamiento de un acosador, alguien obsesionado por una mujer. Suena a una amenaza, es turbio pintado con romance. Que gran canción! (@ES MS, julio de 2020)
>
> La más hermosa amenaza hecha canción de un psicópata enamorado. (@maria gonzalez, mayo de 2020)
>
> Habla de como fantasea con el abuso sexual. (@TheGreatKingTaco, febrero de 2020)
>
> Creo que es de un intento de violación. (@Axel Sequeira Franco, julio de 2020)

Pero también hay gente defendiéndola:

> Están bien chavos aquellos que creen que tiene algo que ver con el acoso. La canción habla de la impotencia que puedes tener si no eres correspondido, y ya. (@Darién Leos, febrero de 2020)
>
> […] el dolor del amor no correspondido, que no es lo mismo que el despecho, ya que no hay deseo de venganza, solo de amarla sin importar el sentimiento de ella. (@Crunchy Pollo, marzo de 2020)
>
> No habla de acoso, es de impotencia de no poder estar con ella, […] no habla de acoso, es amor… (@Luis Moreno, abril de 2020)
>
> […] este hombre solo habla de un amor que no puede ser porque ella no se lo permite […] y lo dice claro que no vaya ser porque ese amor no

> puede ser, y todo lo demás es metafórico. (@cormaga23, agosto de 2020)

En estos últimos comentarios, la gente está identificando el dolor y la desesperación del locutor como una muestra de amor. También, se alega que, como es poesía y usa “metáforas”, es inofensiva por ser figurativa o, posiblemente, que la poesía nunca podría hablar de algo que no sea bello (como una agresión sexual). Dicen que porque sólo es amor… y ya: de nuevo, están justificando las acciones de un “enamorado” porque amar nunca va a ser algo malo (como acosar), e invalidan la opinión de quienes la critican. Incluso refieren a un video en YouTube de una presentación en la que Fernando Delgadillo cuenta la “historia” del origen de la canción (C. Rodríguez, 2016). El cantautor dice que es sobre “superar” a la amada, más precisamente dice que ella “se va acordar de mí porque ya no le voy a andar rogando más”. Si descaradamente se le tomara en cuenta, el título de la canción sería la amenaza de que ella va a perder su atención; pero, aun con esta supuesta intención del locutor, sigue sin haber una razón para incluir toda la parte del cuarto y cuando habla de poseerla porque se cansó de sólo verla; se vuelve otra vez a las contradicciones dentro de la canción.

Ruiz (2019b) dice que “La música, en tanto que manifestación artística, es un reflejo de la sociedad, y debe ser juzgada en su contexto” (229); aquí estamos hablando del amor romántico como protección de las amenazas del locutor. Esto sólo perpetúa el discurso en el que se acepta que las actitudes obsesivas son románticas.

Por más que se quiera definir al amor como todo lo bueno, es importante reconocer los componentes dañinos que la sociedad ha construido alrededor de él. Si se reconoce que el ideal del amor es más enfermizo que sano desde los detalles más pequeños y menos obvios, se

podrá identificar, analizar y criticar la normalización de las actitudes peligrosas. Esto permitirá que la gente sea más responsable con su consumo de los medios. Los cambios empiezan pequeños, pero necesitan empezar ya.

Reproducción de los roles de género en los medios audiovisuales. Un análisis de la publicidad televisiva

Oscar Marcos Escobar Contla

La actitud de una sociedad específica responde a mecanismos supeditados al momento histórico en que se encuentra. Es decir, la unión pensamiento-realidad se ve reflejada en alguna *praxis* que emerge a partir de un actuar en función de una idea. De este modo, corresponde hacer una historia de las ideas con las que se representan los individuos en esa época para entender sus prácticas. Es así como Paula Sepúlveda (2013) se propone a analizar los componentes del amor y el mensaje que se perpetúa hasta nuestros días:

> cada época ofrece datos que iluminan las formas en que se expresa, sus contenidos, el lenguaje utilizado, las normas apropiadas de actuar en él según se es mujer u hombre, cuáles son las maneras en que se disfruta o padece, esto es, que sus manifestaciones sociales y culturales se corresponden a la moral de la sociedad y la época, la cual se encuentra determinada por las estructuras que imperan en cada una. (101)

Y si nuestra época está apegada a los medios comunicativos que imperan en las relaciones sociales, cabría prestarles atención a esos elementos que se encuentran en constante contacto con los individuos que

conforman una sociedad. Por tal motivo, este análisis pretende enfocarse en los medios audiovisuales, específicamente en tres elementos publicitarios usados como aparatos reguladores de las formas en que los roles de género son asignados, al igual que las actitudes y las emociones que uno desarrolla desde la infancia hasta la adultez. Antes de enfocarme en el análisis de la publicidad, considero pertinente exponer los problemas que se generan a partir del mito romántico y cómo estos sirven para la asignación de estereotipos patriarcales para la supeditación de la mujer.

El mito del amor y los roles de género

La manera en la que el amor se ha entendido como una dependencia entre las mujeres y los hombres es una justificación que ha traído consigo la asignación de roles distintos para cada individuo, en donde la mujer queda desprendida de sí para entregarse al otro, es decir, la mujer es configurada como alguien que debe cuidar al otro y olvidarse de sí y de su identidad para corresponder con las identidades que da el amor romántico (Pascual, 2016, 66-69). Tales mitos románticos como el *por siempre feliz*, *la media naranja*, *el sufrir por amor*, *entregarlo todo por la otra persona* o *la entrega total* llegan hasta el sufrimiento o la muerte de la mujer. Entonces, si el amor romántico masifica una dependencia entre hombres y mujeres, cada uno se verá en la necesidad de interpretar un rol, los cuales son reproducidos por una industria cultural patriarcal que los pone muy gráficamente a cada uno, como veremos más adelante.

Las asignaciones de roles no son difíciles de identificar dado que esta manera de enmarcar a los individuos patriarcalmente se va dando desde la infancia. Si los hombres están ligados a la fortaleza, la inteligencia y autoridad, en contraposición “la feminidad se asocia con la inestabilidad, la

afectividad, la pasividad, el cuerpo y lo natural, dominio de los sentimientos, el ámbito privado y la capacidad de cuidar” (Pascual, 2016, 68). Mientras al hombre se le educa de una manera para sí, las mujeres han de olvidar su identidad para ser mujeres serviles dentro de esta manera del amor romántico.

Teniendo estas jerarquizaciones en la humanidad, hombres para ser servidos y mujeres que sean serviles, es como la sociedad se ha ido reafirmando. bell hooks (2017) asume la importancia de la lucha que las feministas han realizado en contra de las industrias que han reproducido tales modelos, pues las batallas ganadas en la industria de la moda han traído cambios considerables en la relación entre la comodidad y el cuerpo de las mujeres; hooks ejemplifica un logro al afirmar que “simplemente poder usar pantalones para ir a trabajar fue increíble para muchas mujeres cuyos empleos requerían que estuvieran constantemente inclinándose y agachándose” (55-54).

Para Silvia Federici (2018), esas “dádivas” sólo reafirman la explotación laboral para la mujer, pues aparte de tener un trabajo doméstico que el capitalismo naturaliza a partir de la institución de la familia y la no remuneración de esa actividad (38-48), se le mantiene como reproductora de fuerza de trabajo donde también debe contribuir a la manutención de la fuerza laboral al servicio de un hombre y ahora como consumidora de una serie de objetos de moda que el capital le ha brindado tan “afablemente” para poder seguir yendo a brindar esa fuerza laboral que las sigue jerarquizando en las relaciones de poder patriarcales y capitalistas. La pregunta sería ¿qué se está exigiendo?: ¿una comodidad para ir a un segundo trabajo y hacer el trabajo que no quiere hacer el hombre por un sueldo menor o, en vez de la exigencia cómoda, luchar en contra de las jerarquizaciones que hace el capital para seguir manteniendo una fuerza

laboral sobreexplotada que no beneficia a la mujer (ni al hombre)? Como dice Federici (2018) al hablar a favor de un salario para el trabajo doméstico:

> Así que no debemos pedirle al capital que cambie la naturaleza de nuestro trabajo, sino luchar para rechazar reproducirnos y reproducir a otros como trabajadores, como fuerza de trabajo, como mercancías. Y para lograr este objetivo es necesario que el trabajo se reconozca como tal mediante el salario. Obviamente, mientras siga existiendo la relación salarial capitalista, también lo hará el capitalismo; por eso no consideramos que conseguir un salario sea una revolución. Afirmamos que es una estrategia revolucionaria porque socava el rol que se nos ha asignado en la división capitalista del trabajo y en consecuencia altera las relaciones de poder dentro de la clase trabajadora en términos más favorables para nosotras y la unidad de la clase. (51)

El capitalismo patriarcal ha sabido adaptarse a las luchas feministas y a los estereotipos que se han tratado de romper por lo que ha entregado dádivas que terminan reproduciendo la explotación en las mujeres. Aunque las luchas feministas produjeran una perspectiva en favor de las mujeres, la moda sigue reproduciendo estereotipos que hacen crear duda en las mujeres adolescentes que son consumidoras de cuerpos delgados. Así es como hooks (2017) llega a afirmar que las adaptaciones por el capitalismo se siguen manifestando en los cuerpos de las mujeres (57).

Los medios audiovisuales y la reproducción de roles de género

Desde la infancia, los individuos son contactados con los medios audiovisuales: películas, caricaturas, anuncios televisivos, dispositivos

móviles, entre otros. En el medio televisivo, podemos encontrar un tema designado para cada rango de edad, desde caricaturas para una niñez hasta películas dirigidas a un público adulto. Así, los medios audiovisuales son un gran elemento formativo en el desarrollo de cada individuo. Pero ¿qué reproducen estos medios audiovisuales y qué papel tienen en la sociedad?

Si el amor romántico ha establecido una estructura de comportamiento patriarcal en los individuos que están involucrados en ella, no es de extrañar que los medios audiovisuales reproduzcan tales ideales para un fin consumista. Los medios de comunicación

> operan simbólicamente con modelos que reproducen y ejercen sutilmente una violencia simbólica contra las mujeres a través de formas múltiples sirviéndose de elementos culturales y sociales aceptados y aparentemente “correctos” y “neutrales”, por ejemplo, a través de la representación tradicional de los roles de género, de la subrepresentación de las mujeres, de un falso superprotagonismo masculino y la transmisión de comportamientos estereotipados que no corresponden a la realidad plural existente. (Radl, 2011, 164)

Los modelos con los que los medios de comunicación se manejan son representaciones de elementos inexistentes, operan con elementos distorsionados de la realidad que aparentan una felicidad dentro de ellos. De este modo, la publicidad no muestra problemas que no tengan una solución, sino que propone un mundo feliz donde hay una respuesta para cada problemática posible, y así ayuda a tener una representación errónea de la realidad (Gallego, 2009, 1).

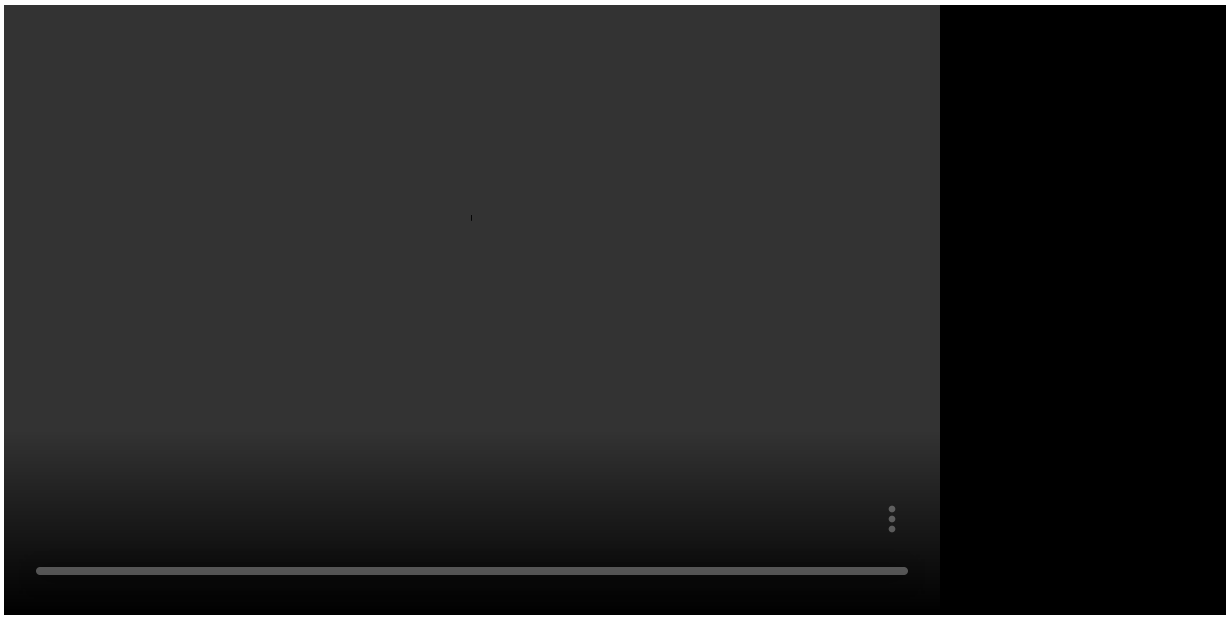
Como se demostrará a continuación, estos elementos alejados de la realidad no son más que los rasgos característicos que desarrollan los mitos del amor. Siendo así, la publicidad televisiva se puede categorizar en la

audiencia a la que está dirigida: mujeres, hombres, adolescentes, niñas y niños. Las asignaciones de roles son constantemente reproducidas por estos medios, por lo que un análisis crítico resulta pertinente para la crítica de los roles de género.

La publicidad en la televisión mexicana

A continuación, se presentará el análisis de tres anuncios publicitarios que reproducen el mensaje en las asignaciones de roles de género.

El primer anuncio, que promociona una faja, demuestra el estereotipo de la belleza en el cuerpo de la mujer, haciendo de él un molde con base en la manipulación del cuerpo para la figura ideal. El anuncio a analizar habla sobre la reducción de los “molestos michelines”[20] mediante un producto que reduce el exceso de grasa para “estilizar la figura” (La Tienda en Casa, 2017, 0:08-0:11). A continuación, se muestra la escena empleada para hacer referencia a la diferencia entre un cuerpo con “michelines” y su estilización mediante el producto.



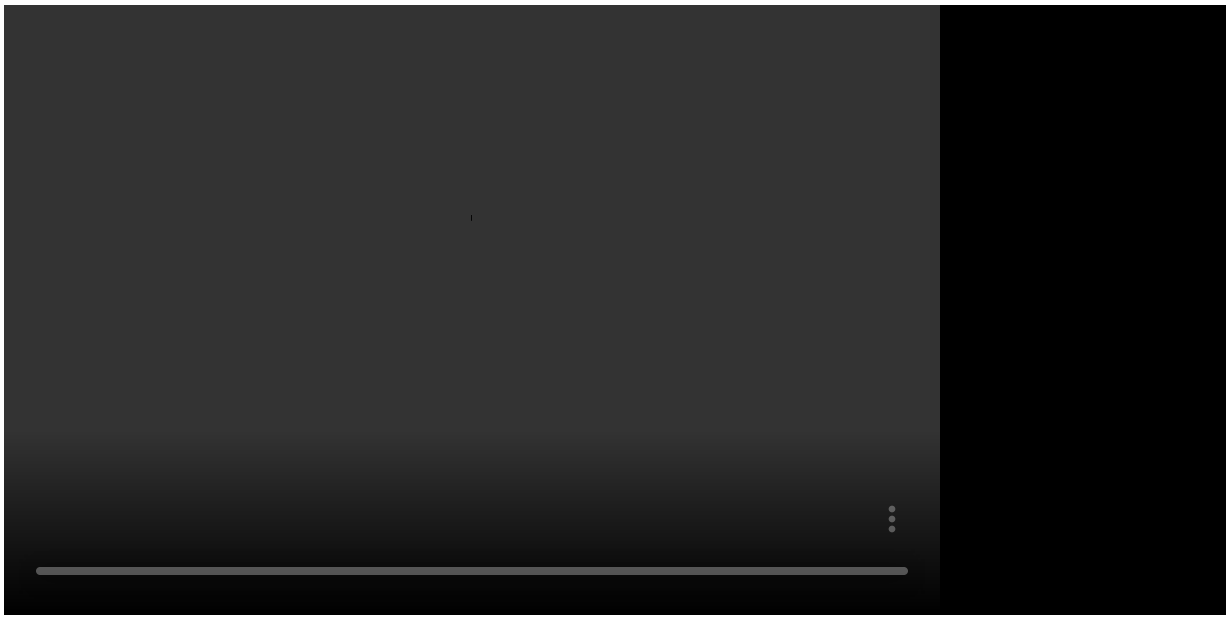
La Tienda en Casa, 2017, 0:16-0:28.

Siguiendo con esta publicidad, la referencia a la figura estilizada es constante en este anuncio. Por tal motivo, se recurre a la figura que arregla "las zonas difíciles que todas tenemos" (La Tienda en Casa, 2017, 0:19-00:21). Lo interesante es ver que la industria de moda ha sabido adaptarse al seguir reproduciendo estereotipos para mantener concepciones sobre el cuerpo de la mujer idealizada, tal como bell hooks (2017) denunció junto con las luchas feministas en contra de la industria de la moda:

> Inicialmente, los inversores capitalistas de la industria de la moda y la cosmética temieron que el feminismo acabara con sus negocios. Pusieron dinero en campañas mediáticas que trivializaban la liberación de las mujeres, con imágenes que sugerían que las feministas eran gordas, hipermasculinas y simplemente viejas y feas. (54)

La comodidad es otro concepto que frecuentemente se enuncia en esta publicidad, refiriéndose a que la belleza se ha llevado de la incomodidad a la comodidad, como si fuera un confort que las mujeres buscaran. Es decir, si las fajas en un principio fueron incómodas, ahora se presentan como un producto que hace del cuerpo con sobrepeso algo que pasa del sufrimiento a la comodidad a través del producto. Es una publicidad que reafirma estereotipos en los que la mujer debería de responder con base en la belleza de su cuerpo entendida desde una perspectiva patriarcal.

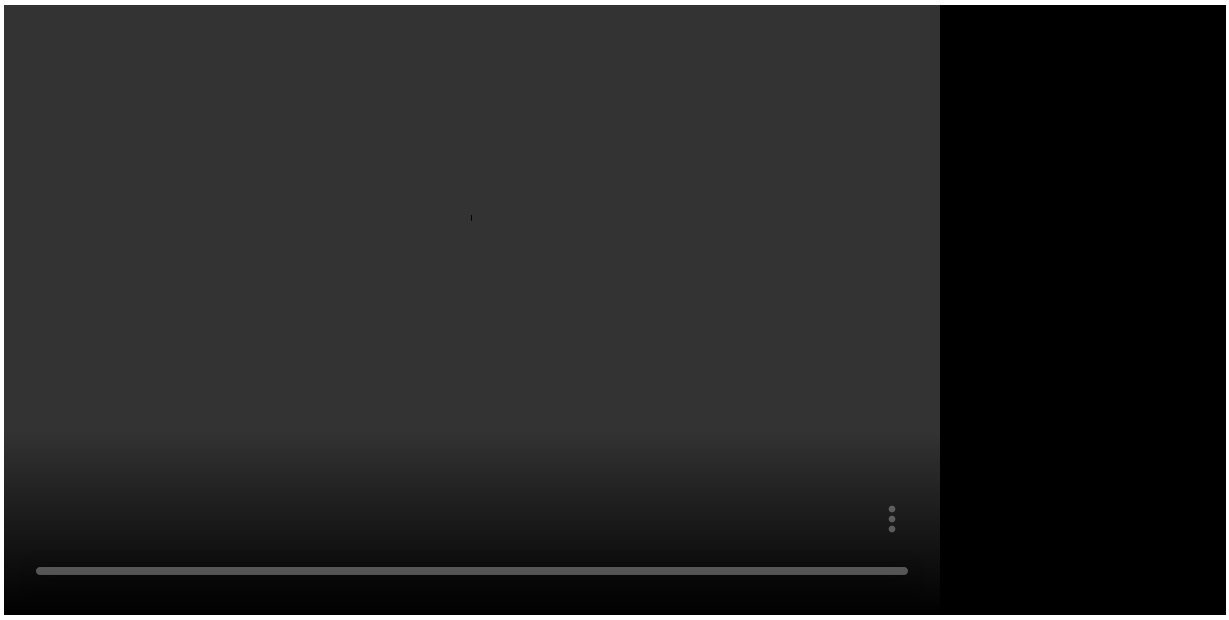
El segundo análisis corresponde a una publicidad del año 2019, en la cual se promociona un producto de limpieza para el baño. En sí, el producto no representa ninguna problemática, pero al igual que el anuncio anterior la contextualización en que se encuentra sí lo es. Las primeras escenas del anuncio son llamativas dado que el promocionador del producto baja de un automóvil agarrado de las manos por unas mujeres mientras enuncia: “¿Qué pensarían si les dijera que puedo conocer a México a través del inodoro?”. Ésta es la imagen correspondiente a la escena:



⏯ Comerciales en Like México, 2019, 0:00-0:04.

A partir de este momento, el anuncio se dirige a un sector femenino; al bajar de la camioneta, el hombre llega a una casa para ofrecer el producto de limpieza. La persona que lo recibe es una mujer que se siente culpable pues, como ella dice, ha encontrado “manchas amarillas que no he podido quitar” (Comerciales en Like México, 2019, 0:08-0:10). El hombre heroico llega con el producto salvador para la mujer que ha sufrido una pena al no cumplir con la higiene doméstica. Aquí se reproducen las asignaciones de género que anteriormente hemos enunciado: la mujer deja de ser para corresponder servilmente al otro mientras el hombre corresponde al símbolo heroico y fuerte frente a un problema.

La última publicidad a analizar corresponde a un desodorante dirigido a otro sector específico: “los hombres”. El anuncio grafica la transformación de un hombre de carne y hueso hacia una figura chocolatosa que se pasea por las calles de la ciudad. Inmediatamente después de que el hombre utiliza el producto y se convierte en un transeúnte de chocolate, como por arte de magia y con una hipnosis impresionante, las mujeres lo persiguen como supeditadas al aroma que desprende:



aapublicidad, 2014, 0:48-0:51.

En esta publicidad, hay una sexualización del comportamiento de las mujeres: en cada encuentro que tiene esta figura chocolatosa, es perseguida por alguna de ellas que busca conseguir un pedazo de su cuerpo, con comportamientos sensuales que van desde la lamida de los cachetes por dos mujeres hasta la mordida en un glúteo por parte de otra. Al final del anuncio, se leen estas palabras en inglés: “Tan irresistible como un chocolate” (aapublicidad, 2014, 0:53). Esta relación entre un alimento calórico “irresistible” y el cuerpo de un hombre es para el anuncio el motor de la única interacción posible entre ambos sujetos durante el minuto que dura toda la publicidad.

Este anuncio es un claro ejemplo de la reproducción de conductas que hacen de la mujer un cuerpo subordinado y entregado a un hombre. Y la manera en que lo hace es dirigiéndose a un sector masculino cuya aspiración sea ser un centro de atracción para las mujeres y les cause placer por el sólo hecho de aromatizar sus narices.

Conclusión

Si los medios audiovisuales siguen correspondiendo a la promoción de la división de roles entre mujeres y hombres, la necesidad de una educación atenta a estos medios es de urgencia. Niños, niñas, adolescentes y adultos son objetivos que los medios comunicativos tiene como punto fijo para dirigir mensajes de consumo con base en la asignación de roles de género. Y reproducir tales ideales de género trae como consecuencias prácticas y discursos que someten a la mujer a un espacio lleno de violencia y en donde se designan actividades que se normalizan a través de una mercantilización y sexualización de los cuerpos.

Por otro lado, cabría replantear la pregunta que anteriormente hice: ¿hacia dónde se debe dirigir la lucha?, ¿hacia una imagen dentro de la publicidad en donde un hombre sea quien reciba un producto de limpieza y junto con ello dar comodidades a las mujeres para el trabajo? O quizá debamos dirigirla hacia la industria que está detrás de toda esta publicidad en masa. El capitalismo sigue abriendo las puertas a las mujeres para una explotación a parte de la que se da en la casa con el trabajo doméstico no remunerado. Si el capital sigue manteniendo la institución de la familia y del trabajo doméstico como una naturalidad y un acto de amor (Federici, 2018, 43), el cambio de imagen de un hombre por una mujer dentro de los medios audiovisuales no modificará las estructuras patriarcales que siguen sometiendo a las mujeres en nuestra sociedad.

La educación en materia de género podría ser una defensa ante la manera en que consumimos el bombardeo de la industria publicitaria. La capacitación a temprana edad ayudaría a no dividir roles a partir del género y a entender que las relaciones entre dos sujetos no deben basarse en el “sufrir por amor”, el ser servil por amor o los distintos mitos amorosos. Se deben romper con los esquemas que el amor romántico sigue perpetuando.

Por otro lado, habría que empezar a reconocer los trabajos que no son remunerados y se realizan normalmente por una naturalización de relación entre la mujer y el hogar. Es decir, dejar de percibir el trabajo doméstico como un espacio naturalizado que debe ocupar la mujer y romper las instituciones que hacen de ella, y del hombre, personas funcionales para la alimentación del capital.

Reflexión y análisis sobre género y cuerpo de la figura de maestra de preescolar en un capítulo de *Aprende en Casa II*

PATRICIA IBÁÑEZ

Resumen

Este texto presenta una oportunidad de lectura sobre género y el cuerpo a través de un video hecho para el nivel educativo de preescolar,[21] que fue transmitido el día 13 de octubre de 2020 por el programa televisivo *Aprende en Casa*; mismo que forma parte de la estrategia utilizada por el gobierno de México ante la emergencia sanitaria provocada por la COVID-19. Se busca dar al lector una oportunidad para concientizarse sobre el consumo de roles estereotipados por años de tradición. El principal objetivo entonces es propiciar una ventana de pensamiento que potencialice la capacidad reflexiva sobre lo que se vende desde este tipo de sistemas que lo que buscan es seguir replicando roles que debemos pensar y repensar.

Introducción

En marzo de 2020, la Secretaría de Educación Pública (SEP) decidió cerrar las escuelas por motivo de la pandemia; al principio, sólo se comentó sobre una extensión de vacaciones, pero el 20 de abril de ese mismo año se dio

inicio al programa televisivo *Aprende en Casa*. Éste es un programa oficial de la SEP que se presentó como solución para llevar los contenidos educativos a la mayoría de los hogares durante el confinamiento. El 24 de agosto inició oficialmente la segunda emisión de este programa: *Aprende en Casa II*. Los niveles educativos que se atienden son: preescolar, primaria, secundaria y bachillerato.

Al pasar las clases presenciales a un formato televisivo, se genera la expectativa de transmitir los contenidos oficiales con un factor de entretenimiento extra, sobre todo en los recursos audiovisuales, pero también en los tiempos y su ritmo. Sin embargo, en medio de esta expectativa, se transmiten las representaciones sociales que se tienen culturalmente acerca de los géneros. Por lo tanto, se subraya que el problema sobre el que se hace la reflexión no es la transmisión de contenidos sino de los roles de género que niñas y niños de edades de 3 a 5 años están interiorizando.

El objeto cultural sobre el que se basa este trabajo corresponde a un video para preescolar que fue transmitido el día 13 de octubre de 2020; su duración es de 30 minutos y un segundo. Y como centro de atención a este análisis está la maestra frente a cámara.

Los conceptos

El concepto *género* ha sido utilizado por los movimientos feministas desde la década de los setenta para comprender los complejos procesos sociales y explicar la expresión y estructura de los ámbitos de lo femenino y lo masculino, sus símbolos y sus características. Así como para entender la división binaria basada en la diferencia sexual y la asignación de roles para

cada uno de los sexos. Una de las conclusiones más importantes ha sido la realización de que el género es una construcción social y cultural.

No sólo el género es un constructo social, sino que el cuerpo mismo se puede leer como una ficción política como efecto del primero, esto según teorías *queer* (como se conoce en el habla inglesa). Según Campagnoli (2016), “la sociabilidad que lleva a producir un género lo hace bajo el supuesto de que éste reposa en una base sexual natural, pero tal consideración es una producción del mismo proceso social” (94). Para que la división binaria de género se siga reproduciendo es necesaria también la construcción de discursos sobre el cuerpo. Ambos conceptos son clave, y esto lo retoma Federici (2018) para “comprender las raíces del dominio masculino y de la construcción de la identidad social femenina” (27), pues con ambos podemos abordar también la explotación y jerarquía que existe con respecto al trabajo femenino en el sector educativo.

Con respecto al área de la educación en América Latina a finales del siglo XIX, Alvarado García (2004) señala que hubo un proceso de feminización que servía a un esquema ideológico e igualmente a uno económico: el primero consistía en la convicción cultural sobre la capacidad innata vinculada al cuidado de los otros, en particular de las niñas y los niños; el segundo significaba un ahorro en las finanzas públicas ya que las profesoras recibían menor sueldo que sus colegas varones. Género, cuerpo y trabajo femenino en el sector educativo nos permiten elaborar unos “anteojos” para observar el video y reflexionar sobre él.

El video y el análisis

La primera persona que aparece en el video para dar la bienvenida al programa es una figura femenina; se distingue del resto de las otras por

vestir una bata, atuendo de uso común en las maestras de preescolar, así que, para efectos del análisis, se asume que ella representa a esta profesora. La sonrisa es otra de las características que resaltan en ella, debido a que la mantiene la mayor parte del tiempo, además de algunas exageraciones gestuales. Es la única que tiene su peinado sujeto con un moño. Las características que comparte con el resto de las participantes y el participante de este programa es un maquillaje neutro y uso de accesorios discretos.

La segunda figura que aparece es la traductora de señas; ella siempre permanece a cuadro, en la esquina inferior derecha de la pantalla; no tiene interacción con otra participante del programa, sólo con televidentes; es la única que utiliza un color llamativo en la blusa y el cabello semi suelto. Existe una tercera figura, también femenina, que acompaña en el intercambio de diálogos a la maestra de preescolar, apoya en las dinámicas y también consulta algunos libros. En el segundo treinta y cinco de la emisión, niñas y niños tienen frente a pantalla a tres cuerpos femeninos que van a acompañar su programa educativo.

Alrededor del minuto, se introduce un títere que hace del ajolote; en el minuto tres con cinco segundos, aparecen otros dos personajes, responsables de una cápsula informativa: la entrevistadora y el entrevistado. La entrevistadora viste con una blusa que está descubierta de hombros y aparece en dos ocasiones: cuando inicia la cápsula y para reforzar un dato curioso. El entrevistado es el único que no mira directamente a la cámara; se puede inferir que es el experto porque se le da importancia a su discurso sobre el ajolote, no importa si interactúa con las y los televidentes; sólo establece comunicación con la reportera. Ambos aparecen del pecho hacia arriba.

En el minuto diecisiete con veinticuatro segundos, se apoya el contenido del programa con otra intervención grabada; en esta ocasión, son diferentes títeres: uno de forma femenina y los otros dos son animales. Se encuentran para resolver algunas dudas. La títere representa a una periodista que se llama Luci y que es personaje de un programa en una de las cadenas que transmite *Aprende en Casa II*. A diferencia de la maestra que todo pregunta o de la figura femenina de apoyo que consulta información con la lectura de libros, a esta títere se le pregunta una duda y ella responde; podríamos considerarla dentro de las figuras expertas. Ya para terminar la emisión, comparten los hallazgos sobre insectos que reportaron cuatro niñas y un niño. El programa concluye con la despedida hacia televidentes y entre las dos figuras femeninas que estuvieron presentes durante los treinta minutos.

Hasta aquí, y sin necesidad de una reflexión profunda, la primera afirmación es que el sector educativo de preescolar sigue feminizado. En la segunda década del siglo XXI, este episodio en particular transmite a las niñas y a los niños de esta etapa de maduración que las personas que están ahí para acompañarlos en su proceso educativo son en su mayoría del género femenino. De todas las figuras que aparecen durante el video, la que es relevante, para este trabajo, es la maestra de preescolar. Si se hace la suposición, para efectos de este ensayo, que cualquier niño o niña que vio este episodio no tiene otro referente sobre qué es una educadora, entonces se puede formular la pregunta: ¿cuál es la construcción social y cultural detrás de esa bata que viste a ese cuerpo?

Catalina Ruiz Navarro (2019c) dice que “los académicos, en su caricatura, no se arreglan ni se maquillan [porque] no les importan esas vanidades mundanas” (23) para subrayar que el mensaje es que los catedráticos no pueden bailar *perreo* dentro de la universidad porque están en un nivel superior; en una analogía, la maestra, en su caricatura, viste su

bata, se peina con moño y se mantiene sonriente porque le importa identificarse así con sus estudiantes menores de cinco años.

Las profesoras pueden vestir su bata porque les gusta, por motivos de higiene o por cuestiones prácticas; sin embargo, en la televisión nada pasa por casualidad: hay un departamento de vestuario y de maquillaje, y —a diferencia de otros cuerpos femeninos que aparecen en otros programas televisivos en los que escotes, vestidos traslúcidos, zapatos altos y joyería salen a relucir— la bata es una prenda que esconde las curvas. Si a esa bata se le agregan unos dibujos decorativos que resalten y al peinado se le incorpora un moño, tenemos un cuerpo adulto vestido con toques infantiles.

En la exhortación que hace Ruiz Navarro (2019c) para reconocer que los niños y las niñas tienen derechos sexuales, "derecho a una educación sexual completa y oportuna que les permita tener autonomía sobre sus cuerpos para aprender a vivir en el mundo real" (229), y por lo tanto a una educación de este tipo, el Estado tiene la principal responsabilidad de brindar esta formación a su población. No obstante, en este programa de *Aprende en Casa II*, no está presente la educación sexual; si bien en principio no tendría por qué estarlo dado que se eligió una emisión de manera azarosa, sí se envía un mensaje de control sobre un cuerpo en particular: el de la maestra, diseñado no para el mundo real sino para el aula y además para la televisión. La imagen de un cuerpo adulto femenino caracterizado de manera infantil deja claro que es el Estado el primero que necesita educación sexual o dejar de ejercer control sobre los cuerpos.

El género desde su construcción cultural y simbólica "influye en la forma para adquirir y reproducir las representaciones que dominan al Ser y el Deber Ser femenino" (Lamas en Figueroa Varela y Careaga Pérez, 2013, 326); este cuerpo no escapa a este deber ser: el cuerpo femenino depende de

la mirada del otro. Así que ni la figura de la maestra escapa a esa mirada, ni este modelo de escuela en casa es un lugar de emancipación.

Por ejemplo, en “Belleza por dentro y por fuera”, hooks (2017) escribe sobre la liberación que vive la mujer cuando deja el corsé para usar “ropa cómoda en todas las facetas de nuestras vidas” (53), así que podríamos sacar de contexto esta frase y preguntarnos si podemos elegir nuestra ropa de tal manera que lo hagamos con conciencia social. Si se parte de la caricaturización de la figura de la maestra de preescolar, aunque esté con ropa cómoda, ella se está vistiendo para representar su rol de género como educadora, cuidadora y, además, para formato televisivo, entretenedora, pero podría en algún momento decidir por una bata con un mensaje diferente a la imagen de ropa aniñada. Porque aunque existen pocos varones maestros de preescolar, ellos no usan ni moño, ni bata, ni están obligados a sonreír todo el tiempo; ellos tendrán sin duda su propia caricatura.

También plantea hooks (2017), como señal de triunfo, dejar de usar maquillaje por una presión social. Nuevamente, sacando de contexto esta frase, ¿qué pasaría si sólo nos preguntáramos si el uso del maquillaje neutro o no usarlo corresponde a obedecer un estereotipo? En este punto, se puede regresar a Ruiz Navarro (2019c) cuando hace la crítica a la columna de Yolanda Domínguez en la que ésta acusa al reguetonero Maluma de misógino y machista por una canción donde se habla de la relación sexual de un hombre con cuatro mujeres; la observación de Ruiz es clara: no es la promiscuidad la que debe ser señalada sino la violencia contra la mujer la que ya no podemos permitir.

Podría pasar algo similar con el tema del maquillaje: no se trata de celebrar si la mujer se maquilla o no se maquilla, si se viste cómoda o si calza de tacón; la denuncia que se tiene que hacer es que el cuerpo de la mujer sigue sin pertenecerle en los espacios públicos porque, en el

cumplimiento de “su función de instrumentos de legitimación de la dominación que contribuyen a asegurar la dominación de una clase sobre otra” (Bourdieu, 2000, 67), la escuela ejerce violencia simbólica por medio de la reproducción de estereotipos de género.

La maestra de preescolar tiene que vestir y maquillarse, hablar y dirigirse a las niñas y niños de acuerdo a lo que se espera de ella.

La idea de este cuerpo en el espacio social llamado escuela se produce y reproduce actualmente a través de un programa televisivo que nos presenta a la educadora con una sonrisa fingida y una amabilidad bajo presión, idea que está vinculada a que, por ser mujer, tiene una función reproductiva y maternal que la convierte culturalmente en cuidadora amorosa… y le agregamos el rol de entretenedora porque ya aparece en la televisión. El nivel básico de preescolar sigue feminizado porque se sigue asociando la crianza con el ser mujer.

Dice Federici (2018): “la identificación de las mujeres con una concepción degradada de la realidad corporal ha sido históricamente instrumental a la consolidación del poder patriarcal y a la explotación masculina del trabajo femenino” (27). Una de las razones por las que no es deseable para los varones trabajar como profesores de preescolar es el salario. Pero sí se les verá como docentes de inglés, de educación física, de música, también como directores o supervisores. Las imágenes que podemos obtener del video no muestran esta desigualdad salarial, pero es importante señalar por qué sigue siendo un problema de justicia. La feminización de este sector educativo no sólo es por una simple “mano de obra” barata; se podría en otro momento, con otro objeto cultural, revisar las responsabilidades laborales de una mujer maestra, y no sería sorprendente encontrar que además de la crianza de las y los niños se

encuentran las responsabilidades del cuidado, limpieza y mantenimiento de los espacios.

Cuando se habla de “la dimensión política del cuerpo” (Sosa-Sánchez et al., 2012, 259), se entiende que tanto el cuerpo como la sexualidad de las mujeres son campos políticos definidos y disciplinados para la producción y reproducción. Podríamos afirmar que, así como en los gimnasios se “rehace” un cuerpo y se forja una identidad significativa y corporizada, en el salón de clases de preescolar que se transmite en *Aprende en Casa II* también se rehacen cuerpos y se forjan identidades.

A manera de cierre

Si se entiende el cuerpo como una ficción política y por lo tanto el género como una fantasía dentro de otra fantasía y se desea un trabajo ya sea femenino o masculino fuera del sistema patriarcal, se necesita develar y revelar, desde los espacios de trabajo, aquellos roles que de manera inconsciente se caracterizan.

No tiene que ver con los gustos personales; puede ser que efectivamente una maestra adore usar su bata, pero tenemos la responsabilidad de reflexionar sobre el uso de esta indumentaria como arquetipo si queremos avanzar en relaciones de trabajo que no estén vinculadas al ideal que se tiene de mujer-crianza, educadora-cuidadora-entretenedora.

Las niñas y niños de 3 a 5 años están consumiendo roles estereotipados de género, que a través de la pantalla son incluso exagerados, por lo menos en lo que respecta a la figura de su maestra de preescolar. Las generaciones adultas tenemos una responsabilidad con las generaciones más jóvenes: si no vamos a romper estereotipos de género, por lo menos sería de ayuda no replicarlos, y quizá también explicarles a las infancias de manera simple el

que mujeres y hombres son perfectamente capaces de mostrar aptitudes para el cuidado y el acompañamiento durante la etapa preescolar.

Notas

Decíamos ayer… continuidad & esfuerzo(s) colectivo(s)

[1] Una de sus publicaciones más recientes, “Enfoques disciplinarios e interdisciplinarios para el análisis y definición de la violencia”, puede descargarse en https://doi.org/10.30854/anf.v28.n50.2021.656. La publicidad preparada por ella misma y la Universidad de Manizales, Colombia, se encuentra en https://www.facebook.com/RevistaAnforaUAMmanizales/videos/2522220288084962/.

[2] Sobre “la verdad de lo que dicen” como argumento de raperos mexicanos que ensalzan la violencia de género habla Jessica Araujo Rangel (2019).

El género en la lírica: de la reproducción a la reapropiación del discurso

[3] Por ejemplo, cuando un amigo o un conocido hace un comentario/chiste sobre una mujer para humillarla, burlarse o exhibirla de alguna manera y no decimos nada, continuamos el “juego” a través del silencio, permitimos que la estructura patriarcal siga reproduciéndose, legitimándose, normalizándose. Situación que se presentó —en un “rango mayor”, por decirlo de alguna manera— el pasado 8 de marzo de 2021 con una acción

del presidente Andrés Manuel López Obrador previa a la manifestación hecha por las compañeras en la CDMX: su llamado “Muro de la paz” consistió en poner vallas para proteger ciertas zonas históricas e “importantes” en la CDMX, con justificaciones como “No soy machista, pero…”, desacreditando todo el tiempo y en todo su discurso la denuncia y las manifestaciones de las mujeres, intentando silenciar o simplemente evadir el tema, como si no tuviera importancia, como si las vidas de las compañeras que han sido asesinadas o desaparecidas no merecieran justicia, no merecieran ser nombradas, como si los feminicidios diarios fueran cosa de segundo plano o, peor aún, cuestión de archivo. Así es como también se legitima la violencia y se es cómplice.

Jaguai en mil canciones: reguetón, “amor” romántico y discurso(s) tóxico(s)

[4] Este texto fue presentado durante la clausura de la VI edición del congreso de Difusión de Estudios de Lengua, Literatura y Edición (DELLE) el 28 de abril de 2021.

[5] ¿Existe algo que se llame el Síndrome de Barbazul para describir eso?

[6] El discurso podría rastrearse hasta *El banquete* de Platón; es frecuente en el MexPop y ha sido estudiado, por ejemplo y de manera accesible, por Alicia Pascual Fernández (2016).

[7] Hay que volver sobre la idea del Patán Pasiones en contraste con el “caballero” que ahora la acompaña como elementos de un hipotético “imaginario erótico femenino” que, seguramente, es más una construcción masculina proyectada que un real deseo femenino.

[8] Las vistas acumuladas por cada video, desde su publicación y hasta el momento en el que se escribió este ensayo, eran:

- Andrea Vilchez: 1 668 623. Una nota dice que le eliminaron un video anterior que tenía 2.7 millones de reproducciones, casi 300 mil *likes* y 4700 comentarios (Calderón, 2020).
- Cris Blanco: 581 544.
- Lili Estevez: 256 818.
- Ninna: 15 002 398.
- Yoelyz Camargo: 125 062.
- Betzabeth: 3 170 765.
- Beatriz Luengo: 3 494 646.
- Carolina Sotelo: 153 003.

Habría que revisar estos números en relación con productos de cantantes como Tini y Khea, cuyo video *Ella dice*, publicado el 15 de julio de 2020, tenía 60 120 074 de vistas al 8 de abril 2021; Kiiara, cuyo video *I still do*, subido el 17 de julio de 2020, acumulaba 1 097 259 de vistas; Tinashe, que con el video *Rascal (Superstar)*, del 16 de julio de 2020, alcanzaba 1 917 971 de vistas; o Beyoncé, que con el video de *Single Ladies (Put a Ring on It)*, lanzado el 2 de octubre de 2009, rebasaba los 815 041 687 de vistas.

[9] La primera entrada en su canal de YouTube es del 22 de agosto de 2018.

[10] Bondage/Discipline, Dominance/Submission, Sado/Masochism.

[11] Las figuras en torno a las cuales se tejieron explicaciones son, en cambio, el futbolista Neymar y la modelo Natalia Barulich, amigo y exnovia del cantante, pero ninguno de los tres hizo declaraciones en ese sentido y, de hecho, antes de un mes, Maluma desmentía los rumores (TJ Sports, 2020).

[12] El de Andrea Vilchez es “pa’ que yo crea como te va de bien, pero tú estás mal/ y es que mi amor no se compara con na’”; el de Yoelys Camargo,

“Ahora no me hace falta na’, ya no te inventes más […]/ porque me va muy bien y eso te hace mal/ porque ahora ves que el amor sí se acaba”.

[13] Uso el término en el sentido original aristotélico, como concatenación lógica, cronológica y causal de las acciones.

[14] *El dilema de las redes sociales* es un documental de Jeff Orlowski estrenado en Netflix el 9 de septiembre de 2020. El material es interesante porque se entrevista a ex colaboradores de Sillicon Valley que se manifiestan en contra de los mismos monstruos que ayudaron a crear. Y es paradójico porque, justamente, es un objeto en la red quejándose de la misma (véase Orlowski, 2020).

[15] En el primer caso se encuentra Johnny Ezcutia, acusado de incitar al feminicidio y *banneado* en Spotify al inicio de este año; en el segundo, Beatriz Luego, quien descargó su *cover* a la respuesta de Lili Estevez porque donde ella veía un diálogo colaborativo la cantante en ascenso identificó un plagio.

[16] Según la Real Academia Española (2014):

amor Del lat. *amor, -ōris.* **3.** m. Sentimiento de afecto, inclinación y entrega a alguien o algo.

pasión Del lat. *passio, -ōnis,* y este calco del gr. πάθος *páthos.* **5.** f. Perturbación o afecto desordenado del ánimo. **6.** f. Inclinación o preferencia muy vivas de alguien a otra persona. **7.** f. Apetito de algo o afición vehemente a ello.

[17] Según la Real Academia Española (2014):

emoción Del lat. *emotio, -ōnis.* **1.** f. Alteración del ánimo intensa y pasajera, agradable o penosa, que va acompañada de cierta conmoción somática.

sentimiento 1. m. Hecho o efecto de sentir o sentirse. **2.** m. Estado afectivo del ánimo. *Se deja llevar por sus sentimientos.*

[18] La experiencia de oír a los autores recitar su obra puede ser aterradora; consulte el video bajo su propio riesgo: https://www.youtube.com/watch?v=YMU1RKzt9cw&ab_channel=SergioSori

La obsesión y el acoso como discurso romántico

[19] La distribución de versos se tomó de https://www.musica.com/letras.asp?letra=49150

Reproducción de los roles de género en los medios audiovisuales. Un análisis de la publicidad televisiva

[20] Los *michelines* hacen referencia al personaje-emblema de las llantas Michelin, el cual se encuentra compuesto por llantas automotrices; aquí, es usado para remitir a la grasa acumulada en el cuerpo humano.

Reflexión y análisis sobre género y cuerpo de la figura de maestra de preescolar en un capítulo de *Aprende en Casa II*

[21] En este ensayo se utilizará maestra de preescolar, educadora, profesora y docente como sinónimos para no abusar de la palabra a lo largo del texto.

Bibliografía

A'lmea Suárez, Rosario de Fátima (2018). Violencia de género aprendida en la narrativa de las canciones modernas. *Revista PUCE*, (107), 239-257. http://www.revistapuce.edu.ec/index.php/revpuce/article/download/195/265

aapublicidad (28 agosto de 2014). *"Hombre de chocolate", de Ponce para Axe Dark Tentation, 2008* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Vw_QEt_cb8A

Alvarado García, Alejandra (2004). La ética del cuidado. *Aquichan*, *4*(1), 30-39. http://www.scielo.org.co/pdf/aqui/v4n1/v4n1a05.pdf

Andrea Vilchez (27 de agosto de 2020). *Hawái - Maluma (Respuesta Andrea Vilchez) ft Fer The Mountain, Maikfine* [video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=8FdDpdcPy4c

Aprende en Casa SEP (13 de octubre de 2020). *#AprendeEnCasa II | Preescolar | E. y C. del M. N. y S. | Seres vivos… Mis hallazgos | 13 de octubre 2020* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=JiYjfFeUdaw

Araujo Rangel, Jessica (2019). Machismo progre y violencia sexual en Cartel de Santa. *La borradura de la letra. Lírica popular y género* (pp. 127-136). Piedra Bezoar. bit.ly/lpyg-pdf

Arendt, Hannah (2010). *Eichmann en Jerusalén: un informe sobre la banalidad del mal*. Lumen.

Ricardo Arjona (2002). El problema [canción]. *Santo pecado*. Sony BMG.

Bad Bunny y Dady Yankee (2020). La santa [canción]. *YHLQMDLG*. Rimas

Entertainment. https://open.spotify.com/album/5lJqux7orBlA1QzyiBGti1?highlight=spotify:track:69vlMrzHwATKzupwNcUPyK

Bazán Bonfil, Rodrigo (1996). *Recursos y estructuras literarias en el bolero* [tesis de licenciatura]. Universidad Nacional Autónoma de México. http://132.248.9.195/ppt1997/0232869/Index.html

Bazán, Rodrigo (2019b). Lírica *Pop*: una violencia, muchos ritmos. *La borradura de la letra. Lírica popular y género*. Piedra Bezoar. bit.ly/lpyg-pdf

Bazán, Rodrigo (comp. y prólogo) (2019a). *La borradura de la letra. Lírica popular y género*. Piedra Bezoar. bit.ly/lpyg-pdf

Beatriz Luengo Fans (5 de octubre de 2020). *Beatriz Luengo - Hawaii - Oficial respuesta mujer* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=lXs6KL0QKmg

Becky G. (2019). Mala santa [canción]. *Mala santa*. Sony Music Latin. https://open.spotify.com/album/13MHW8hoLFjX7SaVEVmj3X?highlight=spotify:track:5e50NiIlOc2YJIftHzoehd

Belanova (20 de noviembre de 2019). *Rosa Pastel* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=bUkJLkoh3kA

Benavides Murillo, Clotilde (2012). Los estereotipos femeninos en los videos musicales del género reggaetón: una cuestión de género. *Revista Estudios*, (20), 187-200. https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/estudios/article/view/24064/24195

Betzabeth Musica (27 de septiembre de 2020). *Maluma - Hawái (La Respuesta) Betzabeth* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=NdmiGueel-I

Beyoncé (2 de octubre de 2009). *Beyoncé - Single Ladies (Put a Ring on It) (Video Version)* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?

v=4m1EFMoRFvY

Bourdieu, Pierre (2000). Sobre el poder simbólico (pp. 65-73). *Intelectuales, política y poder*. Eudeba.

C. Rodríguez (24 de mayo de 2016). *Fernando Delgadillo - Hoy ten miedo de mí (historia y canción)* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=eZZx6gTSX7U

Calderón, Yurbi (2020, 26 de agosto). Tiktoker venezolana le responde a Maluma con versión femenina de "Hawái". *LaFM Colombia*. https://www.lafm.com.co/entretenimiento/tiktoker-venezolana-le-responde-maluma-con-version-femenina-de-hawai

Campagnoli, Mabel Alicia (2016). Feminismos descentrados: Paul B. Preciado leído desde América Latina. *Nueva Sociedad*, (265), 89-102. https://nuso.org/articulo/feminismos-descentrados/

Carlos Sedano (10 de diciembre de 2020). *Femenino/masculino: análisis sistémico del género y su código, Dra. Tania Galaviz Armenta* [video]. YouTube. https://youtu.be/HeIqEUpzzhQ

Carolina Sotelo (18 de septiembre de 2020). *Hawái La respuesta - Maluma // Carolina Sotelo* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=fgjIZrLz24w

Chocolate Remix (1 de junio de 2017). *Ni una menos* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=dNe23z088SY

Comerciales en Like México (6 de julio de 2019). *Harpic Max Power 10X 'Sergio Sepúlveda' (2019)* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=qlZunvw4cl4

Cris Blanco (24 de agosto de 2020). *Hawái ⍰ - Respuesta a Maluma | Cover acústico | Cris Blanco* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=VhJ5s3Oc-pg

Daniel Santos (2006). La mano de Dios [canción]. *Canta a México*. Yoyo USA. https://open.spotify.com/track/3jvru5U9iIxp8dEGt5c7Ml?si=HWh5ro6nRxyCY09WnrG8iA

Delgado, Paulette (2020). “Estás cancelado”. La cultura de la cancelación y sus implantaciones sociales. *Observatorio*. https://observatorio.tec.mx/edu-news/cultura-de-la-cancelacion

Dulce la Cantante (29 de julio de 2018). *Tu muñeca* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=4O53_ru0t_Y

Eleta, Carlos (1955). Historia de un amor [canción].

Federici, Silvia (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria.* Traficantes de Sueños. https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Caliban%20y%20la%20bruja-TdS.pdf

Federici, Silvia (2018). *El patriarcado del salario*. Traficantes de Sueños. https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/TDS_map49_federici_web_0.pdf

Fernando Delgadillo (1993). Hoy ten miedo de mí [canción]. *Con cierto aire a ti*. Discos Pueblo. https://open.spotify.com/track/4gXv9Rw5aLPkgzdhKFBCir?si=ae1d95607cd441cb

Figueras, Julien (2015). La música rock y los tres pilares del sexismo. *Pikara magazine*. https://www.pikaramagazine.com/2015/07/la-musica-rock-y-los-tres-pilares-del-sexismo/

Figueroa Varela, María del Rocío; Careaga Pérez, Gloria (2013). La opción de la reconfiguración estética: estudio en jóvenes universitarias. *La Ventana. Revista de estudios de género*, *4*(37), 324-360. www.scielo.org.mx/pdf/laven/v4n37/v4n37a13.pdf

Fito Páez (1985). Yo vengo a ofrecer mi corazón [canción]. *Giros*. EMI.

Fonarte Latino (13 de marzo de 2018). *Fernando Delgadillo - Hoy ten miedo de mí* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=5u8utPO4a9o

Galaviz-Armenta, Tania (2020). Enfoques disciplinarios e interdisciplinarios para el análisis y definición de la violencia. *Ánfora*, *28*(50), 161-182. https://doi.org/10.30854/anf.v28.n50.2021.656

Gallardo Camacho, Jorge (2013). Análisis del fenómeno Youtube en España: relación con los espectadores y con los generadores de contenidos tradicionales. *Revista Luciérnaga*, *5*(9), 57-68. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5529527.pdf

Gallego, Joana (2009). La construcción del género a través de la publicidad. *Actes de Congénere: la representació de génere a la publicitat del segle XXI*. http://www3.udg.edu/publicacions/vell/electroniques/congenere/ponencies/01_construccion_genero.pdf

Gambra, José (1990). La metáfora en Aristóteles. *Anuario Filosófico*, (23), 51-68. https://doi.org/10.15581/009.23.2.51-68

Gloria Trevi (1992). Me siento tan sola [canción]. *Me siento tan sola*. BMG-Ariola. https://open.spotify.com/album/2KmUjMOR518g6yHp1TqpyG

Gómez Escarda, María; Pérez, Rubén J. (2016). La violencia contra las mujeres en la música: una aproximación metodológica. *Methaodos. Revista de ciencias*, *4*(1), 189-196. https://www.methaodos.org/revista-methaodos/index.php/methaodos/article/view-File/115/111

Héau Lambert, Catherine (2010). Los narco corridos: ¿Incitación a la violencia o despertar de viejos demonios? (Una reflexión acerca de los comentarios de narco-corridos en Youtube). *Trace. Travaux et*

Recherches dans les Amériques du Centre, (57), 99-110. https://www.redalyc.org/comocitar.oa?id=423839515007

Hernández Riwes Cruz, José (2011). ¿Cómo leer una canción pop? *Fuentes humanísticas*, *23*(42), 185-198. http://hdl.handle.net/11191/2223

Hernández, Ana Lilia (2019). El amor como forma reguladora de violencia en la canción "Mala mujer". *La borradura de la letra. Lírica popular y género* (pp. 137-147). Piedra Bezoar. bit.ly/lpyg-pdf

hooks, bell (2017). *El feminismo es para todo el mundo*. Traficantes de Sueños. https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/TDS_map47_hooks_web.pdf

Ilyari (24 de septiembre de 2019). *Ilyari y los 4 suyos – Chao (Live)* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=qwv-IOJeeCU

Imagen Entretenimiento (20 de marzo de 2019). *Gloria Trevi expone su postura ante el aborto y legalización de drogas | De Primera Mano* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=wF7dQ5jWZ1c

Jiménez Ornelas, René Alejandro (2006). Feminicidio. El caso de Ciudad Juárez, Chihuahua. *¿Qué es esa cosa llamada violencia?* (Suplemento del *Diario de campo*), 139-146. https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo:19164

Jiménez Sánchez, Álvaro; Vayas, Eliza Carolina (2019), El fenómeno mediático de "la chica del tranvía": ¿romanticismo o acoso? *Estudios Mensaje Periodístico*, *25*(1), 303-316. https://www.researchgate.net/publication/332971437_El_fenomeno_mediatico_de_la_chica_del_tranvia_romanticismo_o_acoso

Kiiara (17 de julio de 2020). *Kiiara - I Still Do (Official Video)* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=RdY-pAV1MeU

KyosunagiXII (31 de diciembre de 2013). *Hey Hey Hey - Los Tres* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=g4DbmZg5ewk

La santa grifa (2016). Celoso enfermo [canción]. *Hasta donde se pueda, vol. 2*. Bear Busby Productions. https://open.spotify.com/track/4MSRj7FoiCamxvqdRJh2Zt

La Tienda en Casa (13 de octubre de 2017). *Duoshaper faja reductora y moldeadora* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ghWsOMVep2U

Lia Rose (2019). Ni buena ni mala [canción]. *Ni buena ni mala*. 1319 Music. https://open.spotify.com/album/08sUGCvbSdM81NyQa9vFvl?highlight=spotify:track:3eg2a4f3AjDhAdJru9FAGr

Lili Estevez Official (15 de septiembre de 2020). *Respuesta completa a Hawái 🌴 de Maluma por Lili Estevez* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=s3EUyo4HOyM

LosTresVEVO (7 de agosto de 2013). *Los Tres - No me falles* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=oDZ1RSBHX4U

LosTresVEVO (7 de agosto de 2013). *Los Tres - Un amor violento* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=NBVPSLkhc9U

Maingueneau, Dominique (2010). El enunciador encargado: La problemática del Ethos. *Versión*, (24), 203-225. https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/download/381/380/

Maluma (29 de julio de 2020). *Hawái* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=pK060iUFWXg

Mandal, Ananya (2021, 13 de abril). Las funciones de la dopamina. *News-Medical*. https://www.news-medical.net/health/Dopamine-Functions.aspx

Masera Cerutti, María Ana (1991). *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica* [tesis de licenciatura]. Universidad Nacional Autónoma de México. https://repositorio.unam.mx/contenidos/188222

Mau y Ricky; Karol G. (2019). Mi mala [canción]. *Para aventuras y curiosidades*. Sonic Music Latin. https://open.spotify.com/album/01yYW0rRRwlEZx1dMmc5ff

Merriam Webster (2018). Mansplaining. https://www.merriam-webster.com/words-at-play/mansplaining-definition-history

Miranda, Justino (2020). Destituyen a dos catedráticos de la Universidad de Morelos por acoso. *El Universal*. https://www.eluniversal.com.mx/estados/destituyen-dos-catedraticos-de-la-universidad-de-morelos-por-acoso

Ms Nina (2019). La diabla [canción]. *Perreando por fuera, llorando por dentro*. Mad Decent. https://open.spotify.com/album/1LkOuEuevu7SPRD0WTfwFP?highlight=spotify:track:6lPQ22XYXCTjJBBwrJpNtE

Naciones Unidas (2019). Población. https://www.un.org/es/global-issues/population

Natti Natasha (2019). Pa' mala yo [canción]. *Iluminati*. Pina Records. https://open.spotify.com/album/157etnNJcKTYs2oJpirSn5

Nava, Gabriela (2003). "Pongan cuidado, muchachas, miren cómo van viviendo". Los feminicidios en los corridos, ecos de una violencia censora. *Revista de Literatura Populares*, *3*(2), 124-140. http://www.rlp.culturaspopulares.org/textcit.php?textdisplay=289

Ninna (4 de septiembre de 2020). *Respuesta a Hawái (Maluma) – Ninna* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=_4kDIvuXEC8

Orlowski, Jeff (dir.) (2020). *El dilema de las redes sociales* [docudrama]. Netflix. https://www.netflix.com/title/81254224

Ozuna (2020). Mala [canción]. *Enoc*. Aura Music. https://open.spotify.com/album/69iuPQsXel3luOSDNF0q2Q?highlight=spotify:track:3sNJJNTeeIsvYTnT1Kc7kX

Party, Daniel; Kalawski, Andrés (2020). Escenas contra la soledad: el diálogo en los duetos pop. *Contrapulso. Revista latinoamericana de estudios en música popular*, *2*(1). https://contrapulso.uahurtado.cl/index.php/cp/article/view/16/15

Pascual Fernández, Alicia (2016). Sobre el mito del amor romántico. Amores cinematográficos y educación. *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, (10), 63-78. https://doi.org/10.30827/dreh.v0i10.6850

Piñón Lora, Maybel; Pulido Moreno, Alan (2020). La imagen de la mujer en el reggaetón: un análisis crítico del discurso. *Revista Iberoamericana de Comunicación*, (38), 45-77. https://ric.ibero.mx/index.php/ric/article/view/67/53

Porta y Norykko (2009). La bella y la bestia [canción]. *Trastorno bipolar*. Universal Music Spain. https://open.spotify.com/track/3bHzzuRc2vU97FhJ0ohSKf

Radl Philipp, Rita Ma. (2011). Medios de comunicación y violencia contra las mujeres. Elementos de violencia simbólica en el medio televisivo. *Revista Latina de Sociología*, (1), 156-181. https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/12003/RLS_1_2011_art_6.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Real Academia Española (2014), *Diccionario de la lengua española*. https://dle.rae.es/

Revista Ánfora (27 de abril de 2021). *Tania Galaviz Armienta, autora del artículo "Enfoques disciplinarios e interdisciplinarios para el análisis y definición de la violencia"…* [video].

Facebook. https://www.facebook.com/RevistaAnforaUAMmanizales/videos/2522220288084962/

Reykon (2018). Mala [canción]. *Mala*. Warner Music Latina. https://open.spotify.com/album/0DhzidgFgOay99prY6q7W4?highlight=spotify:track:19GAbd0QO9vic4TmHU3OFg

Rivera, Salvador (2020). Despide UAEM a dos profesores por acoso a estudiantes. *La Unión de Morelos*. https://launion.com.mx/morelos/avances/noticias/156544-despide-uaem-a-dos-profesores-por-acoso-a-estudiantes.html

Rocío Banquells (7 de junio de 2018). *No soy una muñeca* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=LmrdlEiWFqg

Ruiz Navarro, Catalina (2019a). *Las mujeres que luchan se encuentran. Manual de feminismo pop latinoamericano*. Grijalbo. https://drive.google.com/file/d/1zEG4QVh2cumx96ioiwRx7bQDA-awH39d

Ruiz Navarro, Catalina (2019b). ¿Héroes o monstruos? *Las mujeres que luchan se encuentran. Manual de feminismo pop latinoamericano* (pp. 284-292). Grijalbo. https://drive.google.com/file/d/1zEG4QVh2cumx96ioiwRx7bQDA-awH39d

Ruiz Navarro, Catalina (2019c). ¿Se puede perrear y ser feminista? *Las mujeres que luchan se encuentran. Manual de feminismo pop latinoamericano* (pp. 221-237). Grijalbo. https://drive.google.com/file/d/1zEG4QVh2cumx96ioiwRx7bQDA-awH39d

Sepúlveda Navarrete, Paula (2013). El mito del amor romántico y su pervivencia en la cultura de masas. *Ubi Sunt*, *16*(28), 100-109.

https://www.academia.edu/11778078/El_mito_del_amor_rom%C3%A1ntico_y_su_pervivencia_en_la_cultura_de_masas

Sergio Sori (28 de febrero de 2008). *Jaime Sabines " Los amorosos"* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=YMU1RKzt9cw

Sonia Kittie (15 de diciembre de 2011). *Gloria Trevi. Inmaculada. Cd. Juárez 2007 (parte 4)* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=WtkyDnitZSE

Sophy Mell (2019). Ni diabla ni santa [canción]. *Ni diabla ni santa*. YT Rocket. https://open.spotify.com/album/0TI8QelG8z5CR8VTSci7p9?highlight=spotify:track:0gFV7L8avjpZVYmbK2it4m

Sosa-Sánchez, Itzel; Erviti, Joaquina; Menkes, Catherine (2012). Haciendo cuerpos, haciendo género: Un estudio con jóvenes en Cuernavaca. *La Ventana. Revista de Estudios de Género*, *4*(35), 255-291. http://revistalaventana.cucsh.udg.mx/index.php/LV/article/view/730/716

Steinmetz, Katy (2014). Clickbait, Normcore, Mansplain: Runners-Up for Oxford's Word of the Year. *Time*. https://time.com/3590980/clickbait-normcore-mansplain-oxford-word-runners-up/

Tinashe (16 de julio de 2020). *Tinashe - Rascal (Superstar) [Official Video]* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=gu07qmagjSg

Tini (15 de julio de 2020). *Tini, Khea - Ella Dice* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=yints9EuF3U

TJ Sports (25 de agosto de 2020). *Revela Maluma la verdad sobre Neymar y la canción "Hawái"* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ReVHNObERBM

Unidad de Atención a Víctimas de Violencia UAEM (15 de febrero de 2021). *Presentación del libro* La borradura de la letra. *De construyendo el amor romántico* [video].

Facebook. https://www.facebook.com/112083400184408/videos/2762060657437280

Valeria Lynch (30 de octubre de 2017). *Muñeca Rota (Pseudo Video)* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=EzAE3lW6DI8

Viera Alcazar, Merarit (2018). Feminismo, juventud y reggaetón: cuando las mujeres cantan y perrean. *Vitam. Revista de Investigación en Humanidades*, *4*(3), 36-57. http://www.revistavitam.mx:81/index.php/vitam/article/view/26

Viñuela, Laura; Viñuela, Eduardo (2008). Música popular y género. Isabel Clúa (ed.), *Género y cultura popular. Estudios culturales I* (pp. 293-323). Universidad Autónoma de Barcelona. https://cositextualitat.uab.cat/?p=460

Wikipedia (2021a). Gaslighting. https://en.wikipedia.org/wiki/Gaslighting

Wikipedia (2021b). Mainsplaning. https://en.wikipedia.org/wiki/Mansplaining

Wikipedia (2021c). Relación intermitente. https://es.wikipedia.org/wiki/Relación_intermitente

Yoelys Camargo (8 de septiembre de 2020). *Respuesta a Hawái (Maluma) by Yoelys* [video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=Pe2E4citpGA

Emancipar los discursos. Medios de comunicación y género se terminó de programar en septiembre de 2021 en las oficinas de Monte Gatito.